

الرواية المخبرائية

في الأدب العربي الحديث



عادل نيل



تكتسب الرواية المخبراتية أهميتها من عدة مصادر، لعل في مقدمتها أنها رواية قضية، تبرز الصراع الدائر بين المجتمعات الإنسانية الذي يعد ركناً أساسياً في بناء أحداثها، وهو صراع يتشكل من بواعث عدة، كحفاظ تلك المجتمعات على أمنها، ودرء المخاطر التي تهددها، وحماية مصالحها المشروعة، أو رغبة بعض القوى الاستعمارية في فرض الهيمنة والاستحواذ وتحقيق مطامعها التوسعية، أو التأثير في سياسات الدول وقراراتها الذي يمكن منه اختراق أمنها المعلوماتي والوقوف على مواطن القوة والضعف لديها؛ ومن ثمّ فهو أدب يُظهر معه الصراع الحضاري القائم بين القوى المتنافرة، والاستجابة للأطماع البشرية التي ستبقى تهديداً لمفهوم التعايش الإنساني. ويسعى هذا الكتاب في محاوره المطروحة إلى رصد مسار تلك الروايات ونشأتها في حركة الإبداع العربي، والبحث عن خصوصيتها، وحدود العلاقة بينها وبين بعض الاتجاهات الروائية الأخرى، وما يتوفر لها من رسائل تتجاوز بها مجرد تحقيق المتعة الفنية لجماليات الإبداع، ورصد ما يقف أمامها من معوقات الحضور في ساحة الإبداع العربي.

الرواية المخبرائية

في الأدب العربي الحديث

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

نيل، عادل

الرواية المخبرانية في الأدب العربي الحديث: (دراسة في أعمال صالح مرسى) /تأليف: عادل نيل.

- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٧

٢٦٠ ص، ٢٤ سم

١- القصة العربية (تاريخ ونقد)

٢- مرسى، صالح، ١٩٢٩ - ١٩٩٦

٨١٣,٠٠٩

أ - العنوان

رقم الإيداع ١٩٣٤ / ٢٠١٧

التزقيم الدولي : 9 - 0944 - 92 - 977 - 978

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التي تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هي اجتهادات أصحابها،
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس.

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 Fax : 27358084

www.Scc.gov.eg

الرواية المخبرائية في الأدب العربي الحديث

عادل نيل



2017

الفهرس

9 مقدمة

الباب الأول

مدخل إلى دراسة الرواية المخابراتية

15 حول المفهوم

21 النشأة والمسيرة

46 أهمية الرواية المخابراتية

63 معوقات الانتشار

69 بين المخابراتية والبوليسية

75 الرواية المخابراتية والدراما

الباب الثاني

دراسة تطبيقية في أعمال صالح مرسي

81 الفصل الأول: مدخل إلى دراسة أدب صالح مرسي

81 سيرة أدبية

89 بين الثورة والنكسة

95 صالح مرسي وعالم المخابرات

107 الفصل الثاني: الراوي ولغة الحكيم

113 بين الكاتب والراوي

119 عتبات النص الروائي

129 الجمل الاعتراضية
139 بين السرد والحوار
147 لغة الأكواد والشفرات
151 الفصل الثالث: الشخصيات الروائية
152 تقديم الشخصية
161 الأسماء والألقاب
168 الواقع الاجتماعي وبناء الشخصية
176 أنماط الشخصيات: الشخصية اليهودية - الشخصية المصرية
213 الفصل الرابع: الزمن والمكان
214 أولاً: الزمن الروائي
235 ثانياً: المكان الروائي
249 المصادر والمراجع

أهدي هذا الكتاب

إلى هؤلاء الذين يناضلون بصمت لا يعرف صخب
الادعاء، ويتجرد لا تمسه أضواء الزيف.. إلى كل المرابطين على
ثغور الوطن..

المجلس الأعلى للثقافة

الأمين العام

أ.د. هيثم الحاج على

رئيس الإدارة المركزية للشعب

واللجان الثقافية

الشاعر/ أشرف عامر

المشرف على إدارة التحرير والنشر

د. عبد الرحمن حجازي

مدير تحرير إدارة النشر

عزة أبو اليزيد

المسؤول الطباعي

أنجي جورج

التصحيح اللغوي

عبد الرحمن سعد

الإشراف الفني

أحمد إبراهيم محمد

مقدمة

استطاع الفن الروائي أن يسجل حضورًا مميزًا بين غيره من الأجناس الأدبية، وأن يحظى بمكانته لدى القارئ، وقد واكب هذا الحضور تنامي واضح في دراساته، واهتمام لافت بقضاياها شكلاً ومضموناً، يفسره قدرة هذا الفن الإبداعي على استيعاب متغيرات الواقع الإنساني وتشابكاته، ونقل أفكار الأديب وتأملاته بصورة أكثر عمقاً وتفصيلاً، بما يتوفر في وسائله السردية من أدوات فنية قادرة على تجسيد الشخصيات الإنسانية بأنماطها وآرائها وتصوراتها المختلفة، والتعبير عن هموم الإنسان المعاصر وقضاياها، والتأريخ الأدبي الدقيق للأحداث السياسية والاجتماعية؛ حتى أصبحت الرواية ديواناً جديداً للعرب.

ومع تنامي هذا الفن في الأدب العربي بدءاً من رواية محمد حسين هيكل "زينب" التي تؤرخ بها بدايات الرواية الفنية في أدبنا تعددت اتجاهاته - من حيث انضمامين وانقضايا التي تعالجها الأحداث - منها ما أتى مشتركاً مع أجناس أدبية أخرى، كالاتجاه السياسي، أو الاجتماعي، أو الرومانسي؛ فهي اتجاهات نجدها في الشعر والمسرحية مثلما نجدها في الرواية، ومنها ما ينفرد به هذا الجنس الأدبي دون غيره، فظهرت مصطلحات جديدة، كأدب الخيال العلمي، وأدب الجريمة أو "القصة البوليسية"، وأدب الجاسوسية أو "الرواية المخبرانية".

وعلى الرغم من قلة الأعمال التي عرفت الرواية المخبرانية في أدبنا العربي - وهي قلة يقف وراءها عدة عوامل ستعرض لها الدراسة في

موضعها- فقد استطاعت أن تحقق انتشارًا وذبوعًا كبيرين بالنظر إلى ما أتت به من نتاج في هذا اللون الأدبي، وأن تفتح بابًا واسعًا أمام الإقبال الجماهيري على تلك الأعمال التي جعلت وقائع الجاسوسية عالمًا فنيًا يُسرّد، والوثائق السرية للعمليات المخبرية وشخصياتها إبداعًا تجذبنا فيه متعة التخيل والتشويق لتتبع الأحداث وما وراءها، وتجسد أماننا الجوانب الإنسانية في شخصيات تلك النصوص بأدوات فنية تُدخلنا إلى هذا العالم، وتضمن تجاوزنا الشعوري معه.

وتكتسب الرواية المخبرية أهميتها من عدة مصادر، لعل في مقدمتها أنها رواية قضية، تبرز الصراع الدائر بين المجتمعات الإنسانية الذي يعد ركنًا أساسيًا في بناء أحداثها، وهو صراع يتشكل من بواعث عدة، كحفاظ تلك المجتمعات على أمنها، ودرء المخاطر التي تهددها، وحماية مصالحها المشروعة، أو رغبة بعض القوى الاستعمارية في فرض الهيمنة والاستحواذ وتحقيق مطامعها التوسعية، أو التأثير في سياسات الدول وقراراتها الذي يمكن منه اختراق أمنها المعلوماتي والوقوف على مواطن القوة والضعف لديها؛ ومن ثمّ فهو أدب يُظهر معه الصراع الحضاري القائم بين القوى المتنافرة، والاستجابة للأطماع البشرية التي ستبقى تهديدًا لمفهوم التعايش الإنساني.

وعلى الرغم من هذه الأهمية الأدبية التي تتخطى بها تلك الروايات مجرد التسلية والترفيه؛ لتنتقل لنا واقعًا يحتشد بالصراعات الإنسانية وبواعثها الحضارية في إطار فني فإنها لم تحظَ بالاهتمام النقدي والبحثي الذي يتناسب مع قيمتها الإبداعية، وما في مضمونها من أفكار ومرام تستمد منها أهميتها، بل

نجد من النقاد من يرفض الاعتراف بأدبيتها؛ بحجة اعتماد أحداثها على وثائق ووقائع فعلية، تفتقر معها - وفقاً لهذا الرأي - إلى عنصر الخيال.

ورغم هذا الإهمال النقدي اللافت استطاع صالح مرسى بأعماله في هذا اللون الأدبي - رغم تعدد اتجاهاته الروائية والقصصية - أن يجعل من عالم المخابرات والجاسوسية الخفي مصدر نجاحه وتألقه الإبداعي، وأن تستقر في وجدان الجمهور شخصياته التي انتقلت عبر أدبه من الملفات السرية لجهاز المخابرات إلى نصوص إبداعية، حتى أصبحت تلك الأعمال جزءاً أساسياً من النصوص التي تؤرخ للصراع العربي الإسرائيلي الممتد.

ويسعى هذا الكتاب في محاوره المطروحة إلى رصد مسار تلك الروايات ونشأتها في حركة الإبداع العربي، والبحث عن خصوصيتها، وحدود العلاقة بينها وبين بعض الاتجاهات الروائية الأخرى، وما يتوفر لها من رسائل تتجاوز بها مجرد تحقيق المتعة الفنية لجماليات الإبداع، ورصد ما يقف أمامها من معوقات الحضور في ساحة الإبداع العربي.

وبعد هذه المحاور النظرية يأتي الجانب التطبيقي على أعمال صالح مرسى الروائية: "الحفار" (١٩٨٥)، "رأفت الهجان" (١٩٨٦)، "سامية فهمي" (١٩٩٠)، "دموع في عيون وقحة" (١٩٩٣)، وقد أدخلنا معها مجموعته القصصية "الصعود إلى الهاوية" (١٩٧٦)، رغم ما يفترضه عنوان الكتاب من اقتصرنا على الأعمال الروائية، ولكن ما يسوغ لنا ذلك خصوصيتها، باعتبارها أولى أعماله التي انطلق منها إلى النصوص الروائية الطويلة والأعمال ذات الأجزاء المتعددة في هذا الاتجاه.

وقد عمدتُ في تلك الدراسة التطبيقية إلى التخفف - بشكل كبير - من مصطلحات النقد الروائي ولغته الأكاديمية؛ إذ أردت بها دراسة تقترب من القارئ غير المتخصص اقترابها من المتخصص أيضًا، لاسيما مع هذه الموضوعات التي تلقى اهتمامًا وقبولاً لدى القراء غير المتخصصين على اختلاف اهتماماتهم؛ لعل ذلك يكون مدخلًا لانفتاحهم على دراساتنا الأدبية والنقدية؛ حتى لا نظل نخاطب أنفسنا بكثير منها.

أسأل الله التوفيق إلى ما أقصد من غاية في هذا الكتاب، وأن يكون إضافة إلى مكتبة دراساتنا الأدبية، وأن يجعل أعمالنا خاتمة لوجهه الكريم.

الباب الأول

مدخل إلى دراسة الرواية المخبرائية

- حول المفهوم
- النشأة والمسيره
- أهمية الرواية المخبرائية
- معوقات الانتشار
- بين المخبرائية والبوليسية
- الرواية المخبرائية والدراما

حول المفهوم:

يرتبط الأدب المخبراتي، أو أدب الجاسوسية بفن القصة ارتباطاً يجعله لا يفارق هذا الجنس الأدبي؛ نظراً لطبيعة الأحداث الدرامية المتشابكة التي يتضمنها البناء السردي، على عكس اتجاهات موضوعية أخرى قد تشترك في مضمونها مع الفن الشعري.

والمخبرات مفرد "مخبرة" من الفعل (خبر)، أي: أنبأ بأمر أو معلومة أو خبر ما، بعد تقصي حقيقته والوقوف عليه، فيقال في اللغة: «خَبَرَهُ بكذا وأخْبَرَهُ: نَبَأَهُ، واستَخْبَرَهُ: سألَهُ عن الحَبَرِ وطلب أن يُخْبِرَهُ، والاستِخْبَارُ والتَّخْبِيرُ: السؤال عن الحَبَرِ، وفي حديث الحديبية أنه بعث عَيْنًا من خَزَاعَةَ يَتَخَبَّرُ لَهُ خَبَرٌ قريش أي يَتَعَرَّفُ، يقال تَحَبَّرَ الحَبَرَ واستَخْبَرَ إذا سأل عن الأخبار ليعرفها»^(١).

ولا يتعد هذا المفهوم اللغوي عن لفظ (الجاسوسية) الذي يقصد به البحث عن خبر؛ لاستبيان أمره والتثبت منه، يقال: «جَسَّ الحَبَرَ وَجَسَّسَهُ: بحث عنه وفحص، التَّجَسُّسُ: التفتيش عن بواطن الأمور، وأكثر ما يقال في الشر، والجاسوس: صاحب سِرِّ الشر، والجاسوس: العَيْنُ يَتَجَسَّسُ الأخبار ثم يأتي بها»^(٢).

(١) لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بالنصح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد انصاف العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٩ م، ج ٤، ص ١٢.
(٢) انساب، ج ٢، ص ٢٨٣.

وفي الاصطلاح القانوني أو السياسي يقصد بالـجاسوسية: «العمل سرًا وبادعاء كاذب ليستولي شخص أو ليحاول الاستيلاء على معلومات حيوية لغرض توصيلها إلى الأعداء»^(١)، فالمعنى الاصطلاحي لا يختلف عن المفهوم اللغوي للفظتي "التخابر والتجسس"؛ فالدلالة في كليهما تعني: السعي سرًا إلى الحصول على معلومة "خبر"، بيد أن ما يختلف هو الأهداف التي ترتبط بالحصول على تلك المعلومة.

ويمكن تعريف هذا الاتجاه الروائي - في أبسط اصطلاح أدبي له - بأنه: عمل فني تقوم فكرته الأساسية على صراع معلوماتي بين طرفين يمثلان دولتين أو أكثر، ويستند - غالبًا - إلى حقائق واقعية، وتتداخل فيه الأبعاد الإنسانية التي تجسدها حركة الشخصيات، معتمدًا على وسائل سردية؛ لتوفير عوامل الإثارة والتشويق والترقب، وتجاوز الطابع الوثائقي الذي تعتمد عليه طبيعة تلك النصوص.

فأحداث هذا الأدب تقوم في فكرتها العامة على استقصاء معلوماتي/ إخباري متخفي، له مآربه التي تتجاوز التعبير عن نوازع وتصرفات فردية، وإن ارتبطت الأحداث، بحركة فرد - أة أكثر - يمثل الشخصية الرئيسية داخل فضاء النص.

وعلى الرغم من اتفاق لفظتي "الجاسوسية والمخابراتية" في التعبير عن مضمون تلك الأعمال أرى أن مصطلح "الرواية المخابراتية" أو "الأدب

(١) القاموس السياسي، أحمد عطية الله، دار النهضة العربية، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٨ م، ص ٣٦٧.

المخابراتي" أكثر دقة في التعبير عن تلك النصوص الأدبية التي يشكل الصراع بين الأجهزة الاستخباراتية المحور الرئيسي في أحداثها؛ لأنه اصطلاح يجمع بين طرفي الصراع، بينما في "أدب الجاسوسية" قد لا يكون المصطلح دقيقًا بالمقدر الكافي حين نريد التعبير به عن الطرف الآخر في هذا الصراع الذي يسعى في "استخباره" إلى درء تلك الأهداف العدائية ومآربها باتخاذ موقع الدفاع، رغم دقة استخدام لفظة "الجاسوس" في التعبير عن الطرف المعادي الذي "يتجسس بغية الشر"، ولكن الانحياز لمصطلح قطعًا لا يعني إنكارًا لصحة استخدام مرادفه، وإنما هو مقارنة للأدق.

ولا يعني سعينا إلى التعريف بالمفهوم الاصطلاحي لأدب الجاسوسية أو الأدب المخابراتي أن نضع تصنيفًا لهذا النوع من الكتابة يخرج عن دائرة الأدب، كما يذهب إلى ذلك من لا يعترفون به أدباء، وإنما هو تصنيف للمضمون الذي تتكى عليه أحداث هذا الاتجاه، ويأخذ منه ملمحه الأساسي شأنه في ذلك شأن الاتجاهات الروائية الأخرى التي تأخذ تسميتها - تاريخية أو اجتماعية أو سياسية إلى غير ذلك - من مضمونها وقضيتها التي يدور فيها أحداث عالمها.

ولعل الاتهامات التي وجهت إلى تلك الكتابات بأنها خارج إطار الأدب هي ما جعلت من التسمية محل اعتراض الكاتب صالح مرسى أحد أهم كتاب هذا اللون الروائي الجديد في أدبنا العربي، رغم أن تلك التسمية تصنيف وتوصيف لهذا الاتجاه الأدبي لا أكثر من ذلك.

فالرواية المخبرانية في النهاية ترصد وجهًا من وجوه الحياة الإنسانية وصراعاتها، ومهما كان محور هذا الصراع وقضيته التي يتضمنها النص فإن ذلك لا يطعن في أدبيته، باعتبار أن الأدب ترجمان الحياة الإنسانية، ومن الطبيعي أن يتسع أحد فنونه لهذا النشاط مهما كان هذا اللون أو الاتجاه جديدًا على حركتنا الإبداعية، «فالأدب أدب مهما تنوع مادته، الجديد علينا الآن فقط هو أن الجاسوسية باعتبارها نوعًا من النشاط الإنساني أصبحت واحدة من ملامح العصر الحديث»^(١).

فإنجازات الرواية جميعها تتفق في سرد أحداث بطرائق مختلفة وأنماط متعددة من الشخصيات. وتختلف في تكثيف عناصر بنائية دون أخرى، والاعتماد على صراع درامي دون غيره، وتنوع وفقًا له تلك الاتجاهات، بين رواية رومانسية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو تاريخية، إلى غير ذلك من المضامين.

وإذا كان من المستقر نقديًا تعدد اتجاهات الرواية ومسمياتها وفق قضيتها الأساسية التي تلتف حول محورها عناصر بنائها الفني فإن ذلك يجعل الاصطلاح على هذا الاتجاه الجديد الذي يأخذ مسماه من محور الصراع الدائر فيه - وهو أعمال الجاسوسية أو الصراع المخبراني - في سياقه النقدي الطبيعي؛ لأن المعيار في النهاية يرتبط بفتيات البناء وصدق التعبير عن القضية المطروحة بما يضمن انفعال القارئ، ويمكن أهداف النص الأدبي في وجدانه.

(١) تزيف الواقع في أدب الجاسوسية، صالح مرسي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الخامسة والتسعون، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٧م، ص ١١٦.

ورغم خصوصية الموضوع الذي ينتمي إليه هذا الاتجاه فإنه يلتقي من حيث عناصر البناء الفني مع غيره من اتجاهات الرواية الأخرى، وكأنه يأخذ من كل اتجاه بطرف، وهو ارتباط فني يجعل كتابات هذا الاتجاه جامعةً بين عدة مضامين من اتجاهات الفن الروائي، وفي مقدمتها الرواية التاريخية، باعتبار أن الرواية المخبرائية تسجيل لأحداث التاريخ ووقائعه، وتوثيق للماضي وصراعاته التي قد يكون الحاضر امتداداً لها، ومن ثم فإن هذه الأعمال تدوين لصراع معلوماتي وعسكري يسجل معه تاريخاً من العداء الذي تؤكد أحداث الماضي، ويعمقه الواقع أيضاً.

كما تأخذ روايات هذا الاتجاه من الرواية السياسية والوطنية ملامح واضحة، لاسيما أن هناك من أحداث تلك الروايات ما يأتي على هامش الصراع مع قوى الاستعمار، فتكون جزءاً من تصوير حركات التحرر، ومظاهر النضال الوطني ضد قوى الاحتلال أو قوى الشر الخفية، ويلعب هذا الصراع المعلوماتي دوراً مهماً في بناء الأحداث.

كما أن تلك الأعمال بما تستهدفه من تعزيز الشعور القومي بالقضية العربية لدى أبنائها، وتحفيز الوعي بطبيعة هذا الصراع والمخاطر التي تهدد هوية تلك الأمة من عدوها المتربص تلتقي التقاء مباشراً مع الاتجاه القومي في الرواية.

نضيف إلى ذلك اعتماد بعض روايات الأدب المخبراتي على مغامرات عاطفية، أو أحداث تشكل في جانبها الإنساني ملمحاً من ملامح الرواية

الرومانسية، وهي قبل ذلك كله ترتبط ارتباطاً وثيقاً بسمات الرواية الواقعية في تجسيد أحداثها وشخصياتها، ومن ثمّ فإننا أمام نوع من الفن الروائي تجتمع فيه خصائص وسمات فنية لعدة اتجاهات روائية، بما يؤكد ارتباطها العميق بهذا الفن.

النشأة والمسيرة:

على الرغم من أن دراسة أي جنس من الأجناس الأدبية التي دخلت إلى الأدب العربي الحديث غالبًا ما ترتبط بدراسة نشأته في الأدب الغربي؛ لرصد أوجه التشابه في عوامل النشأة، أو الوقوف على الإرهاصات والتجارب الأدبية الممهدة له في أدبنا، فإن أي جنس أدبي دائمًا ما يثبت خصوصية البيئة الاجتماعية التي انتقل إليها- هذا دون أن تغفل قطعًا دور تلك الروافد والمؤثرات الأجنبية في وجوده وتطوره- من خلال التعبير عن القضايا أو الشخصيات التي تنتمي إلى تلك البيئة، وتصوغ مضمونه الخاص؛ بما يمنح النص الأدبي مصداقية التعبير عن واقعه.

فالرواية الفنية التي دخلت إلى أدبنا تأثرًا- من حيث الشكل - بالأدب الغربي أنت مخلصة لواقعها- من حيث المضمون- المرتبط بالبيئة المصرية حين عبرت عن الفلاح المصري. رغم تأثر هيكل في روايته "زينب" بالثقافة الفرنسية التي انكب على دراسة آدابها، ولكنه حين أراد أن يضع في إطار هذا التأثير المضمون الأدبي لم يفصل عن واقعه، فالرافد الأول الذي غذى هذا العمل «يتمثل في إحساس هيكل بالواقع المصري وعلاقته به، وهو يكشف في تعلقه بهذا الواقع عن محبة شديدة لكل ما هو مصري»^(١).

وقد أنت الرواية المخبرانية في أدبنا مستجيبة في مضمونها وأحداثها

(١) تظفر الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨)، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢م، ص٣٢٣.

وطبيعة شخصياتها لمستجدات الواقع العربي، وما تقتضيه عوامل التطور في الفن الروائي، وبواعث دخول اتجاهات جديدة إليه.

فمنذ بدايات الصراع العربي الإسرائيلي شكلت حروب الجاسوسية جزءاً أساسياً من هذا الصراع الذي تقف وراءه القوى الغربية والأفكار الصهيونية ومخططاتها في منطقة الشرق الأوسط، حيث «برز النشاط الصهيوني في مجال الاستخبارات، وتنظيم شبكات التجسس مترافقاً مع مصلحة القوى الاستعمارية الغربية»^(١).

ولم تقف محاولات المخابرات الإسرائيلية منذ بدايات هذا الصراع عند دورها المخابراتي/ المعلوماتي لتحقيق أهداف عسكرية أو سياسية، وإنما كان أحد أدوارها استهداف معنويات المواطن العربي، وإفقاده الثقة في ذاته.

وكانت كتب الجاسوسية محوراً من محاور الحرب النفسية التي تشنها على الأمة العربية، «فقد ظهر عديد من الكتب الصادرة عن جهاز المخابرات الإسرائيلية "الموساد"، وعن دور نشر مدعومة منه تمجد في بعض منها أعمالاً إسرائيلية. وتسفه في بعض آخر أفعالاً عربية، وتحاول القيام بعملية غسيل مخ لتفريغ العقل العربي - في الأجيال الجديدة بالذات - من محتواه»^(٢).

(١) موسوعة الأمن والاستخبارات في العالم: الوطن العربي والموساد، د. صالح زهر الدين، المركز الثقافي اللبناني، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣م، ج ٧، ص ٦٩.

(٢) جاسوس في القاهرة: الحرب الخفية قصة العلماء الألمان في مصر، محمود مراد، توزيع الأهرام، القاهرة، ط ١، ١٩٨٩م، ص ٥.

فتلك الحرب النفسية جزء من صراع خفي يهدف إلى إيجاد عزائم خائفة غير قادرة على مواجهة التحديات، وربما عدم المبالاة بها وبتداعياتها، وهي جزء من خطط مخبرانية محكمة تستخدم فيها الأساليب الدعائية التي تستهدف وعي الأجيال وانتماءهم، وغرس مشاعر الانهزامية والضعف في نفوس المجتمعات.

وقد استطاعت نكسة ١٩٦٧م - وما سبقتها من نكبة ١٩٤٨م التي عانى العرب فيها مرارة الانكسار أمام المليشيات الصهيونية المسلحة في فلسطين - أن تحدث تصدعاً قوياً في كيان الشخصية العربية، فكانت هزيمة نفسية - قبل أن تكون عسكرية - للمجتمع العربي الذي شعر بانهايا المشروع القومي الناصري أمام القوة الصهيونية ومن يدعمها من القوى الغربية، وانهايا المبادئ مع أجواء الزيف والخداع التي استيقظ على وقعها جيل النكسة، وهي صورة نفسية نلمحها مع الكتاب الذين «عادوا بأقلامهم إلى قراهم وريفهم، حيث الصدق والبراءة، وعدم التزييف، والتعامل اليومي الواقعي مع كل الموجودات والكائنات، فقد أفزعهم الزيف والخداع على المستوى الاجتماعي والإنساني»^(١).

وهناك من تمرد على هذا الواقع في خطابه الروائي، فراح يبحث في أسباب تلك الهزيمة، ويعري الواقع في مكاشفة لا تقبل المواربة، ويبرز الأدواء الكامنة في عمق المجتمع، «متخلصاً من الشعارات الفضفاضة والتفاؤل الأبله.

(١) بانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٨٠م، ص ٧٤٠.

مرتادًا طريق الجحيم، بعد انجلاء الأوهام؛ ليسائل المسكوت عنه في مناطق الذات والمجتمع^(١).

وبين هذين الصوتين اللذين يشتركان في الباعث، ويختلفان في التوجه النفسي لا بد أن يكون ثمة ما يعمل - أدبيًا - على تعبئة الروح المعنوية، ومحاولة تصحيح الصورة التي شوهتها الجريمة بما أحدثته من آثار نفسية لدى جيل تلك الحقبة، فظهرت كتابات إبداعية تبرز دور جهاز المخابرات ويقتطعه في الصراع المصري / العربي الإسرائيلي، والوقوف أمام المخططات الصهيونية في المنطقة، وبعث الثقة في الشخصية العربية التي نالت منها النكسة.

كانت أولى الأعمال التي عرفها أدبنا العربي في هذا الاتجاه "قصتي مع الجاسوس" للكاتب ماهر عبد الحميد، وهو ضابط سابق بالقوات المسلحة المصرية، وأحد جنودها في حرب ١٩٦٧م، وقد نُشرت القصة عام ١٩٧٠م، وكتب أسفل عنوانها «أول عملية مخابرات مصرية تنشر تفاصيلها كاملة»، وتقوم على وقائع حقيقية، بطلها الكاتب، كان فيها عميلًا مزدوجًا لحساب المخابرات المصرية، واستطاع أن يوقع بجاسوس عربي الجنسية يقيم في مصر، ويعمل لحساب الموساد؛ لتنتهي الأحداث المثيرة التي تضمنت مراوغات عالم الجاسوسية بإلقاء القبض عليه، وتقديمه للمحاكمة.

وقد أتت بخطاب الراوي / السارد المشارك، معتمدًا كاتبها على تصوير المفارقات الشعورية والأبعاد النفسية لدى الشخصيات؛ لإضفاء أبعاد فنية في

(١) الرواية العربية ورمضان المتجدد، د. محمد برادة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار (٤٩)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط ١، ٢٠١١م، ص ٥٠.

خطابه القصصي، يرتفع بها عن تسجيلية الحكي في تدوين السيرة الذاتية، وتقريرية النص الوثائقي.

وقد انعكس الهدف الذي ارتبط بظهور هذا الاتجاه الروائي في كتابات ماهر عبد الحميد الأخرى التي توالى بعد ذلك لتمهيد الطريق لهذا النوع من الإبداع في الأدب العربي، فكتب "كنت صديقاً لديان" (١٩٧٥)، وهي أيضاً قصة حقيقية استطاع أن يقف على تفاصيلها من بطلها الحقيقي، إلى جانب ما سمح به جهاز المخابرات المصرية العامة من معلومات.

وتقع الأحداث في الفترة التي سبقت حرب ١٩٧٣م، وتدور حول نجاح جهاز المخابرات المصرية في تجنيد أحد عملائها الذي استطاع أن يقيم علاقات قوية مع كبار الشخصيات والمسؤولين في تل أبيب، وأن يخترق دوائر صناع القرار بها، وفي مقدمتهم وزير الدفاع الإسرائيلي "موشي ديان".

وكتب ماهر عبد الحميد في الإطار ذاته قصته "جاسوس فوق البحر الأحمر" (١٩٧٧)، وإلى جانب تلك الأعمال الأدبية كتب عن دور المخابرات في الصراع العربي الإسرائيلي والتعريف ببعض عمليات المخابرات المصرية الناجحة، من خلال كتابه "المفاجأة: دور المخابرات في حرب الشرق الأوسط" (١٩٧٤)، "عملاء من القاهرة" (١٩٧٦).

وبذلك يكون "ماهر عبد الحميد" هو رائد هذا الاتجاه في الأدب العربي محرراً قصب السبق بأعماله الثلاثة التي مهدت الطريق لمن بعده في رصد حروب الجاسوسية في بناء أدبي.

وقد تهيأ لنجاح هذا الاتجاه الإبداعي الجديد على يديه عدة عوامل، أهمها:

١ - اعتماده على تجربته الواقعية وخبرته العسكرية، ومراسه في هذا العالم الخفي، وارتباطه بجهاز المخابرات؛ ما مكن له الوقوف على المعلومات اللازمة في تفاصيل الأحداث، وتخطي أهم عقبات الكتابة في هذا الاتجاه.

٢ - امتلاك ماهر عبد الحميد أدوات الحكيم والقص قبل الدخول إلى الأدب المخبراتي، فبعد أن تحول بقرار من المجلس الطبي العسكري إلى عمل إداري في القوات المسلحة؛ لعدم قدرته على حمل السلاح بسبب إصابته البالغة في حرب ٦٧، قرر - كما أشار إلى ذلك في بدايات أحداث عمله الأول "قصتي مع الجاسوس" - أن ينشر مذكراته التي كتبها أثناء فترة العلاج بالمستشفيات العسكرية عن بعض معارك الصمود والمواقف البطولية للمقاتل المصري التي ضاعت مع آثار النكسة، وهي مذكرات رأى أنها «تكفل الرد - كتابة - على كل ما أذاعه العدو من أكاذيب إلى أن يأتي الرد الحاسم - قتالاً - يوم الثأر»^(١).

وهذا الاستعداد للحكي الفني هياً للكاتب أن يوظف أدواته - إلى حد بعيد - في تقديم الأحداث، وتجسيد الأبعاد النفسية والمفارقات الشعورية، والارتقاء بالعمل عن السرد الوثائقي الجاف إلى حيوية البناء الفني للرواية.

(١) قصتي مع الجاسوس: أول عملية مخبراتية مصرية تنشر تفاصيلها كاملة، ماهر عبد الحميد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ١٦.

٣- طبيعة هذا النوع من القصص الذي تقوم أحداثه على وسائل التشويق الدرامي والصراع بين طرفين بما يوفر معه مقومات الإثارة الفنية والحكي المشوق لتتبع مسار الأحداث بما فيها من أجواء الغموض والترقب، فضلاً عما ترتبط به تلك الأعمال من إثارة مشاعر الحماسة الوطنية؛ بما يسهم بشكل كبير في شغف المتلقي بها، يؤكد ذلك نجاحها الجماهيري الواسع بعد تحويلها إلى أعمال درامية.

٤- طبيعة المرحلة التاريخية التي بدأ معها هذا الاتجاه الأدبي، حيث هيأت كثيرًا لاستجابة المتلقي وتجاوبه مع تلك الأعمال وما ترمي إليه، فقد صدر عمله الأول بعد عام من بداية حرب الاستنزاف التي بعثت في نفوس المجتمع الثقة، وشيئًا من الروح المعنوية التي أضعفتها النكسة في كثير من النفوس، وقد تنامي هذا الشعور بطبيعة الحال بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م التي سمحت بنجاح أكبر لتلك الأعمال، وكان توالي نجاحها امتدادًا لهذا الشعور الوطني المتنامي لدى المجتمع بكافة أطيافه.

ومع الأديب "صالح مرسى" (١٩٢٩-١٩٩٦) انتقلت الرواية المخبرانية نقلة واسعة في الانتشار وطبيعة البناء الفني، فقد كان قبل الدخول إلى هذا الاتجاه الإبداعي روائيًا وقاصًا محترفًا، بدأ بكتابة أدب الرحلات وتوصيف حياة البحر وتجسيد بعض شرائح المجتمع، مما صقل موهبته الإبداعية التي ظهرت في رواياته ومجموعاته القصصية، منها "الخوف" (١٩٦٠)، و"زقاق السيد البلطي" (١٩٦٣)، و"البحر - من أدب الرحلات"،

(١٩٧٣)، و"انسجين" (١٩٧٦)، وغيرها من الأعمال التي استلهم تجاربها من طبيعة ارتباطه بالبحر؛ نظرًا لطبيعة عمله، حيث قضى فيه فترات طويلة من عمره، فقد «عمل مساعد مهندس بالقوات البحرية في الفترة من ١٩٤٨م إلى ١٩٥٥م»^(١)، وهو ما أسهم في اكتسابه خبرات حياتية واسعة ثقلت تجربته، فضلًا عن أعماله التي ترتبط برؤيته الاجتماعية.

كانت بداية صالح مرسي مع الأدب المخبراتي حينما طلبت منه إذاعة "صوت العرب" في بدايات عام ١٩٧٥م أن يكتب مسلسلًا إذاعيًّا عن الجاسوسية، وبناءً على طلب الإذاعة التقى الكاتب أحد رجال المخابرات العامة - السيد عمر - الذي أمدّه بالوثائق والمعلومات اللازمة ليستعين بها في بناء أحداث تلك الحلقات.

وكان إسناد كتابة قصص الجاسوسية من ملفات المخابرات العامة وعملياتها إلى صالح مرسي بإيعاز من رئيس الجهاز وقتها الفريق أول كمال حسن علي، وكان ذلك ضمن خطة خمسية وضعها لتصحيح الصورة السلبية التي لحقت بالجهاز بعد هزيمة ٦٧، واتهامات الفساد، وقضايا التعذيب التي مثل فيها للمحاكمة رئيس الجهاز في الفترة (١٩٥٧ - ١٩٦٧) صلاح نصر وبعض العاملين بالجهاز، وكان منها قضية تعذيب الكاتب مصطفى أمين الذي تناول الجهاز بمقالاته في صحيفة الأخبار بحملة تشهير انعكست مع غيرها من أسباب على نفسية العاملين بالجهاز، وهو ما ترك انطباعات سيئة لدى

(١) بيليو جرافيا صالح مرسي رائد أدب الجاسوسية، إيناس علي أحمد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف - خريف ٢٠٠٩م، ص ٣٠٥.

المجتمع، فضلاً عن الإضرار بصورة نظام جمال عبد الناصر أمام الشعب، فكان عليه أن يوظف الأدب والفن في تغيير تلك الصورة اتكاءً على دورهما في تشكيل وعي أفراد المجتمع^(١).

ورغم أن صالح مرسى دخل إلى هذا الأدب على غير رغبة منه،^(٢) فقد انطلق بقوة في هذا الاتجاه، ونشر بعد أعماله المسلسلة في مجلة "المصور" مجموعته "الصعود إلى الهاوية" (١٩٧٦)، وهي عدة قصص واقعية تتناول الصراع المخابراتي بين الموساد وجهاز المخابرات العامة المصرية، وتتضمن سيرة قصص، أولاًها: "وسقط القناع عن وجه الغريب"، وهي ذاتها أحداث "قصتي مع الجاسوس"، بيد أنه تعامل مع "ماهر عبد الحميد" بوصفه إحدى الشخصيات البطولية لأحداث قصصه، ولكنها في النهاية لم تكن إلا إعادة مختزلة لأحداث أولى أعمال هذا الأدب بأسلوبه القصصي الخاص، مع اختلاف طريقة الحكى من الراوي المشارك في الأحداث إلى الراوي الغائب عنها، أما بقية أعمال المجموعة فهي: "جازية المصرية، القبطان، السوداني، المجهول، الساذج، الصعود إلى الهاوية".

ويجمع بين قصص المجموعة - رغم تعدد الأنماط الشخصية للجوايسيس، والتفاوت الزمني الذي وقعت فيه الأحداث - معاني البطولة

(١) يُنظر: مشاوير العمر: أسرار وخفايا ٧٠ عامًا من عمر مصر في الحرب والمخابرات والسياسة، كمال حسن علي، دار الشروق، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٤م، ص ٣٧٥ وما بعدها.
(٢) يُنظر: الصعود إلى الهاوية، صالح مرسى، كتاب اخلال، مؤسسة دار اخلال، القاهرة، ١٩٧٦م، ص ٧-٩.

والإخلاص والتجرد التي أراد الكاتب تجسيدها في رجال المخابرات المصرية، وتعميق مشاعر الانتصار، والمهارة في إدارة تلك الحرب الذهنية، وجميعها من أهداف هذا الأدب.

وقد أتبع هذه التجربة القصصية بروايته "الحفار" (١٩٨٥) التي تكشف عن إحدى جولات تلك الحرب الخفية، حيث «سجلت المخابرات المصرية انتصارها في عملية تعتبر في هذا العالم الخفي واحدة من أهم العمليات السرية»^(١).

وتدور الرواية حول تفاصيل تدمير حفار اشترته إسرائيل للتفتيش به عن البترول بخليج السويس بعد هزيمة ٦٧؛ بقصد إظهار مدى تمكن الاحتلال من فرض سيادته على الأراضي المصرية وعجز الدولة أمام قوى الاحتلال، فضلاً عن استنزاف الثروات الطبيعية لمصر، ولكن لم يتم للإسرائيليين مخططهم بعد أن تم تدمير الحفار أثناء توقفه في ميناء مدينة أيدجان، بعد نجاح مجموعة من رجال الضفادع البشرية التابعة للقوات البحرية المصرية - استطاعت الدخول إلى هذا البلد الأفريقي بشخصيات وهمية وفق خطة مخابراتية متكاملة - في زرع ألغام شديدة الانفجار أسفل الحفار.

ثم دخل هذا الأدب باب الروايات ذات الأجزاء المتعددة بروايته "رأفت الهجان: كنت جاسوساً في إسرائيل" (١٩٨٦) من ثلاثة أجزاء، وتدور حول شخصية رأفت الهجان/ ديفيد سمحون الذي استطاع أن يدخل بخطة

(١) الحفار، صالح مرسي، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٢١.

وضعها ضابط المخابرات المصري محسن ممتاز إلى إسرائيل، وأن يعيش فيها لسنوات أمد خلالها جهاز المخابرات بمعلومات عسكرية حساسة عن تل أبيب، منها استعداد إسرائيل لشن عدوانها عام ١٩٦٧م، والرسومات الهندسية الخاصة بخط بارليف، كما استطاع تجنب عدد من العسكريين الإسرائيليين لصالحه.

وقد أتبعها الكاتب بروايته "سامية فهمي" (١٩٩٠) من ثلاثة أجزاء، وتدور حول فتاة مصرية أوقعت - بالتعاون مع جهاز المخابرات المصرية - خطيبتها عميل الموساد "نبيل سالم" وشبكته التجسسية التي استطاع أن يجند أفرادها لصالح إسرائيل، وتُظهر الرواية إلى جانب الصراع المخبراتي فيها الصراع العنيف بين الواجب الوطني وبين الجانب الوجداني في مغالبة سامية فهمي لعاطفة الحب القوية تجاه خطيبتها.

وكانت آخر أعمال صالح مرسى في هذا الاتجاه رواية "دموع في عيون وقحة" (١٩٩٣)، وبطلها "جمعة الشوان" الذي عمل لخمس سنوات عميلاً مزدوجاً لصالح المخابرات المصرية، انتهت بحصوله على أحدث جهاز إرسال بعد سفره إلى تل أبيب.

ولم يكتفِ صالح مرسى بأعماله الإبداعية في أدب الجاسوسية، وإنما قدم - مثلما فعل من قبله ماهر عبد الحميد - للمكتبة العربية كتابات عن عالم المخابرات وأعمال الجاسوسية، فوضع كتابه "نساء في قطار الجاسوسية" من جزأين (١٩٩٠)، يتناول النساء اللاتي وقعن في براثن الجاسوسية، وخضن عالم تلك الحرب الخفية، كما وضع كتابه "السير فوق خيوط العنكبوت"

(١٩٩٣) الذي يتناول تاريخ الجاسوسية ونشأتها في تاريخ الإنسان، وبعض وقائعها في الدول الغربية، متناولاً بعض الكتب التي تحدثت عن هذا العالم.

وقد مثلت أعمال صالح مرسي نقلة نوعية في مسيرة هذا الاتجاه، فقد أصّل بكتاباته وجود هذا اللون القصصي في الأدب العربي، فضلاً عن أنه وظف موهبته الفنية في هذا الاتجاه متخلصاً من بعض ما شاب أعمال "ماهر عبد الحميد" من هنات فنية ربما تفرضها طبيعة التجارب الأولية، ومستوى الموهبة والممارسة الإبداعية؛ حيث استطاع صالح مرسي بما لديه من تجربة إبداعية - فضلاً عن تأثره بقراءاته في أدب الجاسوسية بالأدب الغربي - أن "يصوغ من هذه الوقائع والمعلومات أعمالاً إبداعية، جاوزت التقيد بالتفاصيل والحقائق المرجعية؛ إذ اهتمت بالحقيقة الفنية أكثر من اهتمامها بالحقيقة التاريخية، وقامت على إعادة ترتيب الأحداث لتناسب و"الحبكة" التي تختفي بعنصر التشويق، بما يستلزمه هذا من حرية التدخل الفني في الوقائع، وأيضاً بما يستدعيه هذا من اهتمام بلغة الإبداع لا التقرير"^(١).

فقد استطاعت أعمال صالح مرسي أن تجعل هذا الأدب أحد اتجاهات الرواية العربية المعاصرة؛ وأكدت - رغم التجاهل النقدي - وجوده الفني، فقد أخلص له، وجعله جزءاً أساسياً من مسيرته الإبداعية، حقق له بقدر هذا الإخلاص نجاحاً وذبوحاً كبيرين، ولم يعد هذا الأدب مجرد عمل انطباعي لرجل ينتمي إلى القوات المسلحة أراد أن يسجل تجربته المخبراتية في عمل أدبي

(١) قاموس الأدب العربي الحديث. إعداد ونحوير د. حمدي السكوت. دار الشروق. القاهرة. ط ٢، ٢٠٠٩ م. ص ٢٨٢ بتصرف.

كما في تجربة ماهر عبد الحميد، وإنما شكلت أعمال مرسى نموذجاً فنياً ناجحاً في أدب الجاسوسية، يفسر معه تعدد طبعات رواياته، والنجاح الجماهيري الواسع لأعماله التي تحولت إلى دراما سينمائية وتلفزيونية، وهو ما يعكس بطبيعة الحال جمهور رواياته؛ حتى ارتبط هذا الاتجاه الروائي باسمه في الأدب العربي.

وقد خطت الرواية المخبرانية في الأدب العربي خطوات واسعة مع كتابات د. نبيل فاروق الذي تميز بغزارة نتاجه الأدبي، وارتباط فئة الشباب والناشئة بكتابات، وهو ما أسهم في دخول تلك الفئة العمرية إلى قراءة هذا الأدب الذي عرف مع نبيل فاروق السلاسل الروائية، فقد ارتبط اسمه بسلسلة: "رجل المستحيل" التي امتدت إلى (١٦٠) جزءاً، على نحو متصل من الأحداث المترابطة، بالإضافة إلى (١٤) عدداً ضمن السلسلة ذاتها أسماها الأعداد الخاصة.

وتقوم السلسلة التي بدأت بقصته "الاختفاء الغامض" (١٩٨٦) على شخصية مخبرانية تمتلك قدرات معرفية عالية، ومهارات قتالية خارقة تمكنه من مواجهة كافة الصعاب في التصدي للمخططات العدائية التي يدفعها عن وطنه، وقد عرّف بشخصية السلسلة في عددها الأول: «(أدهم صبري).. ضابط مخبرات مصري في الخامسة والثلاثين من عمره، يرمز إليه بالرمز (ن-١).. حرف (النون) يعني أنه فئة نادرة، أما الرقم (واحد) فيعني أنه الأول من نوعه؛ هذا لأن (أدهم صبري) رجل من نوع خاص»^(١)، واستمرت

(١) الاختفاء الغامض، د. نبيل فاروق، سلسلة رجل المستحيل، العدد (١)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦ م، ص ٣.

السلسلة في أجزائها نحو (٢٢) عامًا. حيث انتهت بنهاية حياة البطل في قصته "الوداع" عام ٢٠٠٨م.

وتعتمد السلسلة في أحداثها على أجواء من الإثارة والتشويق، تمتزج فيها المهارة الذهنية بالمهارة البدنية، حاول الكاتب من خلالها إيجاد نموذج "البطل" الذي يجسد الشخصية الوطنية بأحداث ومواقف - رغم النصب الذي تأخذه بعض تلك الأحداث من عنوان السلسلة - تسعى إلى تعزيز مشاعر الانتماء والتضحية، وبث روح العطاء الوطني في أرفع صوره، ولا سيما لدى الفئة التي ارتبطت بها. وهو معنى حملة العمل الأخير من السلسلة حين يتحدث عن نهاية هذا البطل النموذج: «إنه أسطورة، والأساطير لا تفسى ولا تموت أبدًا، وأسطورته بالتحديد مع تاريخها الحافل، ستظل حتمًا أسطورة فريدة في سجل الأساطير.. أسطورة خالدة، تحمل اسمًا شديد التميز لرجل واحد.. رجل حفر اسمه بحروف من ذهب في تاريخ التضحية والفداء.. رجل رفع راية (مصر) عالية حتى آخر لحظة في حياته.. رجل البطولة والنبالة والعطاء.. رجل المستحيل»^(١)، إنها قيم وطنية مطلقة تستحث العطاء في نفوس أبناء الوطن بتلك الروح التي تجسدت في شخصية أدهم صبري الورقية، محاولًا أن يجعل منها - رغم ما بها من خيال خارق أحيانًا - واقعًا يجسد معاني الوطنية النبيلة.

(١) الوداع. د. نبيل فاروق، سلسلة رجل المستحيل، العدد (١٦٠)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٣٠٢.

ولعله ليس من قبيل الصدفة أن يؤرخ الكاتب انتهاءه من أحداث السلسلة بتاريخ "السادس من أكتوبر" ٢٠٠٨م، وكأنه أراد أن يستدعي تلك الروح المعنوية العالية التي يحملها هذا التاريخ - يوماً وشهراً - في نفوس المصريين.

وقد ظل ارتباط القارئ بأدهم صبري لسنوات على أنه شخصية وهمية لا وجود لها إلى أن كشف الكاتب في العدد الخامس والعشرين من سلسلة "كوكتيل ٢٠٠٠" - إحدى سلاسله الروائية - أنه شخصية حقيقية يعمل في جهاز المخابرات المصرية، كاشفاً عن علاقته بجهاز المخابرات العامة المصرية، والضابط (أشرف) الذي عرفه بشخصية (أ. ص)، أو (أدهم صبري) رجل المستحيل؛ لينطلق حلمه في الكتابة عن تلك الشخصية.^(١)

ولكن هذا التحول بالسلسلة كاملة - رغم نجاحها - من إطار الخيال إلى الأحداث التي تنتمي بشخصياتها وأحداثها إلى الواقع يثير بطبيعة الحال تساؤلات عن تلك الواقعية في ظل الأحداث الدرامية التي تنزع إلى افتعال واضح، ومبالغة في رسم شخصية (أدهم صبري) تدخل في إطار لا يقبله المنطق، «فهو يجيد استخدام جميع أنواع الأسلحة، من المسدس إلى قاذفة القنابل، وكل فنون القتال، من المصارعة وحتى التايكوندو، هذا بالإضافة إلى إجادته التامة لست لغات حية، وبراعته الفائقة في استخدام أدوات التنكر

(١) يُنظر: أوراق بطر، د. نبيل فاروق، سلسلة كوكتيل ٢٠٠٠، العدد (٢٥)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢١٩-٣٥٢.

و(المكياج)، وقيادة السيارات والطائرات، وحتى الغواصات، إلى جانب مهارات متعددة^(١).

كما أن الكاتب لم يوضح لنا - حين سرد فكرة "رجل المستحيل" في كتاب خاص - أنه كان على علاقة سابقة بجهاز المخابرات حتى يمدّه بتلك التفاصيل الدقيقة والممتدة لأحداث تلك السلسلة، وإنما أخبرنا عن حلم الصبا الذي ارتسم في خياله سنوات في انبهاره بالشخصيات المخبرية التي رسمتها الدراما الغربية من أمثال: "أرسين لوين، وشيرلوك هولمز، ورد كامبول، وجيمس بوند"، وأخذت الفكرة تلح على ذهنه في تساؤلاته: «لماذا لا تكون لدينا شخصية مماثلة، تحمل كل مميزات تلك الشخصيات الروائية الشهيرة، وكل ما تبهرننا به، من تشويق وإثارة، مع قيم مصرية وعربية أصيلة، تناسب عقيدتنا ومجتمعنا»^(٢).

بل إن الكاتب على العكس من ذلك أشار إلى قلقه الشديد حينها أرسلت إليه المخابرات العامة لأول مرة بشأن مراعاة بعض الضوابط التي يقتضيها الأمن القومي في نشر تلك الأعمال الأدبية المتعلقة بجهاز المخابرات، ونبهته - وفق ما سرد في كتابه - إلى «ضرورة خضوع مثل تلك الأعمال للمتابعة؛ نظرًا لما يمكن أن تسببه من مشكلات، ومن بلبلة غير مقصودة في أفكار من يقرأها ويتابعها.. ومنذ ذلك اليوم، بدأت مرحلة جديدة من كتاباتي عن الجاسوسية والمخابرات.. مرحلة أكثر تخصصًا، وأكثر نضجًا، وأكثر خبرة»^(٣).

(١) الاختفاء الغامض، ص ٣.

(٢) رجل المستحيل وأنا، د. نبيل فاروق، دار ليلي، القاهرة. ٢٠٠٧م، ص ٧.

(٣) السابق، ص ٨٦.

وليت الكاتب اكتفى بتلك المواربة التي حملها تقديم أحد أعماله - عملية تل أبيب - في هذا الأدب: «هذه القصة لم تحدث من قبل.. أو ربما حدثت، أو أن بعضها حدث، وبعضها لم يحدث.. وضعها في عقلك حسبما يترأى لك، ولكن المهم أنها تحمل توقيع الوطن.. توقيع (مصر)»^(١).

ولكن أيًا كان مصدر السلسلة - الحقيقة أو الخيال - فقد أسهمت بصورة كبيرة في تأصيل وجود هذا الاتجاه في أدبنا العربي، واستطاعت أن تدخل جيلًا من الشباب - ارتبط من خلالها بهذا العالم الخفي - إلى أجواء تلك الصراعات التي لا يتعد تجسيدها عن أهداف هذا الأدب في تعزيز المسؤولية الوطنية وتعميق الحس الأمني لديهم.

وللكاتب سلسلة روائية أخرى بعنوان: (حرب الجواسيس) تنتمي إلى هذا الأدب، وقعت في (١١) عددًا، بالإضافة إلى (٥) أعداد من الأعداد الخاصة في السلسلة ذاتها، ولكن أحداثها دارت حول الصراع بين أجهزة المخابرات العالمية.

وقد تنوعت كتابات الدكتور نبيل فاروق في هذا الأدب من حيث الشكل الأدبي - فضلًا عن تنوع كتاباته الأخرى من حيث النوع أو المضمون - بين أدب الخيال العلمي، والقصة البوليسية، والأدب الاجتماعي - بين الرواية والقصة القصيرة، فقد خصص له الكاتب الصحفي عبد الوهاب مطاوع - رئيس تحرير مجلة الشباب آنذاك - صفحتين تحت عنوان: "صفحات من تاريخ

(١) أوراق بطل، ص ٧٢.

الجاسوسية" تتناول في شكل قصصي بعض وقائع هذا العالم الخفي، منها: "الصقر، الخطر الأحمر، العرّاف، جاسوس بالتفصيل"، إلى غير ذلك من عناوينه القصصية.

وتعود روايات هذا الاتجاه إلى سرد الوقائع الحقيقية من ملفات جهاز المخابرات مع اللواء "فؤاد حسين" أحد رجال المخابرات الحربية، والملقب بصائد الجواسيس، فبعد انتهاء خدمته كتب روايته "الخيانة الهائلة: أول قصة تجسس حقيقية من ملفات المخابرات الحربية" (١٩٩٣)، وقد «وقعت أحداث هذه القصة ما بين هزيمة يونيو ١٩٦٧م، وانتصار أكتوبر ١٩٧٣م، وهي قصة واقعية من ملفات المخابرات الحربية المصرية، وهي تمثل جولة من معارك الحرب الخفية اليومية غير المعلنة بين المخابرات المصرية والإسرائيلية»^(١). وتدور أحداثها حول جاسوس يدعى "عاطف زايد" استطاع فرع مقاومة التجسس في المخابرات الحربية أن يوقعه في قبضته بعد معارك خفية.

وقد ألحق بهذا العمل قصته "جاسوس من الصرب: قصة من ملف المخابرات" (١٩٩٦)، وهي أيضًا قصة واقعية تدور حول جاسوس صربي محترف يدعى "فاسيل"، تخفى تحت ستار عمله الدبلوماسي بالقاهرة- حيث كان يعمل ملحقًا عسكريًا لبلاده- للتجسس على مصر لصالح إسرائيل، ولكنه سقط في أيدي المخابرات، ليطرد من مصر بعد إدانته بتهمة الجاسوسية، ويعود إلى بلاده ليحاكم فيها بالتهمة ذاتها، «وكان نجاح المخابرات في القبض على

(١) الخيانة الهائلة، فؤاد حسين، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٧ بتصرف.

هذه الشبكة الخطيرة من شبكات التجسس هو إحدى الركائز الهامة التي ساعدت على انتصارنا العظيم في حرب أكتوبر ١٩٧٣ م المجيدة»^(١).

ورغم أن نصوص هذين العاملين جنحت إلى لغة تقريرية طغت على بنية السرد الأدبي وأبعدتها - إلى حد بعيد - عن المستوى الفني لسابقتها، ولكنها مثلت إضافة هامة في مسيرة هذا الاتجاه.

ومن الأصوات التي دخلت إلى ميدان تلك الكتابة الروائية الإعلامي "عبد الله يسري" بروايته "جاسوس ٣٨٨" (٢٠٠٨)، وهي أولى تجاربه الأدبية، وهي مأخوذة عن أحداث قصة تجسس حقيقية بطلها "جوهان لوتز" من يهود ألمانيا، والمعروف "بجاسوس الشامبانيا"، دخل إلى مصر بجواز ألماني مسيحي، تحت ستار رجل أعمال يهوى الخيل، واستطاع أن يخترق سلاح الفرسان المصري من خلال علاقاته الواسعة مع كبار ضباط الجيش آنذاك.

وقد استهدف الموساد من تجنيد "لوتز" ترويع العلماء الألمان في مصر باستخدام الطرود المتفجرة؛ لإفشال مشروع الصواريخ المصري، وانتهت قضيته بسقوطه في قبضة المخابرات المصرية، وتمت محاكمته بتهمة التجسس لصالح بلد عدو، وحكم عليه بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة، ولكن بعد النكسة تم الإفراج عنه في صفقة لتبادل أسرى الحرب.

وقد أجاد الكاتب - إلى حد كبير - في تحويل المعلومات المتناثرة التي نُشرت عن قضية هذا الجاسوس ومحاكمته - فضلاً عن حرصه كما أشار في

(١) جاسوس من الصرب، فؤاد حسين، دار هاتيه للنشر، القاهرة، ١٩٩٦ م، ص ٦.

مدخل روايته على تقصي بعض الحقائق من مصادر عاشت التجربة، وفي مقدمتهم المستشار سمير ناجي النائب العام آنذاك - إلى عمل فني تجاوز فيه التقرير المعلوماتي، متنقلاً في مشاهدته بين وقائع زمنية ارتبط بها السرد في تشويق فني، معتمداً على اللوحات السردية المقسمة إلى مشاهد زمنية ومكانية في تقديم روايته.

وقد حرص الكاتب على تضمين العمل صوراً من الحياة الاجتماعية وأنماطاً من الشخصيات الإنسانية لمجتمع تلك الحقبة أضافت إلى الرواية بُعداً اجتماعياً، رغم أنها أتت خارج هذا الصراع المعلوماتي ولكنها ترتبط بأجواء تلك المرحلة وطبيعتها الاجتماعية، فضلاً عن أن الرواية وضعت فارقاً بين الصهيونية والمنظمات اليهودية وبين شخصية "اليهودي" التي جسدها "هارون" في تلك الرواية.

وكتب "إلهامي راشد" روايته "الثعبان" (٢٠١٣)، وهي من نسج خيال الكاتب، تبدأ أحداثها مع عام ١٩٩٠م، وتحكي قصة عالم مصري في مجال هندسة الطاقة الكهربائية والطاقة المتجددة، تم ترشيحه لبعثة تعليمية بحثية في لندن لمدة تسعة أشهر، وكان على جهاز المخابرات أن يضع "رشيد" تحت عينيه؛ خشية وقوعه فريسة - هو أو غيره من مجموعات المبعوثين إلى الأكاديميات الأوربية بشكل عام، والإنجليزية بشكل خاص - بين برائن الموساد في أثناء رحلته البحثية.

ومغضي الأحداث بتعاونه مع الجهاز؛ لينجو من تجنيد عناصر الموساد، وليتمكن بعد ذلك من تنفيذ خطة «الحصول على أدق البيانات والمعلومات

والتصميمات الهندسية لمشروع إقامة محطات توليد طاقة كهربائية ذات قدرات عالية باستغلال الرياح، وتشيد أكبر مجمع بالشرق الأوسط لإنتاج خلايا توليد الكهرباء من الطاقة الشمسية، واستغلالها لتحلية المياه لإنشاء مستوطنات جديدة على طول الحدود مع مصر^(١)، بالإضافة إلى دوره في محاولات الكشف - من خلال تجنيده لبعض العوامل بالأكاديمية العلمية - عن بعض عملاء الموساد من الجنسيات المختلفة في القارة الإفريقية بصفة عامة، والدول العربية بصفة خاصة.

والرواية مع ما فيها من مقارنة لفكرة أساسية في طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي - تؤكد بعض الوقائع السابقة في تاريخنا الحديث، وهي استهداف الموساد للعلماء المصريين، إما بمحاولات تطويع إمكانياتهم العلمية لصالح أهداف الصهيونية ومنظماتها، أو بتصفيتهم منعاً لاستفادة أوطانهم منهم - ولكنها جاءت مفتقرة بشكل واضح إلى الحبكة في عناصر البناء الفني، ولا سيما الشخصيات والأحداث.

ملاحظات على هامش المسيرة:

باستقراء تلك المسيرة الإبداعية يتبين أمامنا عدة ملاحظات عامة وأساسية:

(١) الثعبان، إلهامي راشد، دار الفاروق للاستشارات الثقافية، القاهرة، ط ١، ٢٠١٣م، ص ٢٢.

- أولاً: إسناد ريادة هذا الاتجاه في الأدب العربي إلى الروائي "صالح مرسى"، دون الإشارة إلى كتابات "ماهر عبد الحميد" التي مهدت الطريق لهذا الأدب بثلاثة أعمال، بل إن أعماله - فضلاً عن سيرته - قد سقطت من المراجع والبيبلوجرافيات التي تؤرخ لمسيرة الأدب الروائي العربي، باستثناء - بحسب ما وقع في يدي الكاتب - موسوعة الرواية العربية التي لم تورد له إلا عمله الأخير "جاسوس فوق البحر الأحمر" (١).

ومع سقوط كتابات ماهر عبد الحميد من مسيرة هذا الاتجاه في أدبنا العربي نجد من يقطع بأن صالح مرسى هو مؤسسه وكاتبه الوحيد، وأن أحداً لم يسبق إليه (٢).

وربما كان تميز كتابات صالح مرسى التي بلا شك العلامة الأكثر تميزاً في مسيرة هذا الاتجاه مسوغاً لارتباط هذا الأدب باسمه، ولكن لا يمكن أن يكون ذلك مسوغاً لأن نسقط أو نغفل - في سياق التأريخ لهذا الأدب - البدايات الأولى في هذا الاتجاه، وإن كان اللاحق أكثر تميزاً بمقاييس النقد الأدبي التي تحتكم إلى فنيات الخطاب الروائي.

(١) يُنظر: الرواية العربية: بيلوجرافيا ومدخل نقدي ١٨٦٥ - ١٩٩٥، د. حمدي السكوت، قسم النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، ٢٠٠٠ م، ج٤، ص ٢٢٣.

(٢) يُنظر: "رواية التجسس نوع أدبي جديد، د. الطاهر أحمد مكي. مجلة اهللال، مؤسسة دار اهللال، السنة الرابعة والتسعون، العدد (٨)، ١٩٨٧ م، ص ١٧٥، "وداعاً صالح مرسى: الكاتب كالبهر.. كلاهما لا يموت، عمود قاسم، مجلة اهللال، مؤسسة دار اهللال، القاهرة، العام الخامس بعد المائة، العدد (٩)، سبتمبر ١٩٩٦ م، ص ١٣٢.

- ثانيًا: تأثر الخطاب السردي في تلك الروايات بالتكوين المعرفي للعسكريين، إذ لم يستطيعوا التخلص من حشد المعلومات العسكرية، أو إظهار قيم الجندية ومبادئها، أو التنظير لعلم التخابر ضمن إطار الحكيم.

فوجد لدى ماهر عبد الحميد في "قصتي مع الجاسوس" حشدًا معلوماتيًا عن احترام الأوامر العسكرية وطاعتها على مر العصور. بدءًا من التاريخ الإسلامي مع "خالد بن الوليد" الذي تلقى أوامر قائده "عمر بن الخطاب" بالعزل إرساء لمبادئ العسكرية التي تقتضي طاعة الجندي لقادته، وانتهاءً بالمحاربين الألمان في الحرب العالمية الثانية الذين قاتلوا بإخلاص وطاعة دون النظر إلى الأهداف السياسية التي يقاتلون من أجلها^(١).

كما أفرد الكاتب فصلًا كاملاً في القصة ذاتها للحديث عن مفهوم التجسس، وأنواع الجواسيس، وسياهم النفسية والسلوكية الغالبة. ومهاراتهم المعرفية، ونماذج من السلوكيات التي قد تدخل في الثروة المضرة - دون قصد - بمصلحة الدولة أمام الغرباء ممن يسترقون السمع لأية أخبار أو معلومات يوظفونها في نشاطهم التجسسي^(٢).

ولم يختلف الأمر لدى فؤاد حسين، فقد احتشدت قصته "جاسوس من الصرب" بتفاصيل إدارية وروتينية دقيقة عن طبيعة عمل الملاحق العسكري، والاختبارات النفسية والقانونية التي تجرى في اختياره. ونظام العمل بالمكاتب العسكرية بالسفارات^(٣).

(١) يُنظر: قصتي مع الجاسوس، ص ٢٣-٢٥.

(٢) يُنظر: السابق، ص ٩٨-١٠٩.

(٣) يُنظر: جاسوس من الصرب، ص ١٣-١٥.

وقطع الكاتب مسار السرد/ الحكيم في القصة ذاتها بالحديث عن الأهداف الأساسية لأجهزة المخابرات، ومفهوم "المخابرات الإيجابية، والمخابرات الوقائية"، ودور كل نشاط منهما ومهامه في تأمين أمن الدول وسلامتها^(١).

- ثالثاً: دخول الأدب المخبراتي إلى السرد القصصي في الرواية والقصة القصيرة، فقد بدأ "صالح مرسى" أولى أعماله في هذا الأدب بمجموعته القصصية "الصعود إلى الهاوية"، كما كتب "نبيل فاروق" بمجلة "الشباب" قصصاً قصيرة من تاريخ الجاسوسية وأحداثها، غير أن هذا الاتجاه ارتبط بالرواية؛ لأنه أدب تعتمد نصوصه على التفاصيل والمعلومات؛ وهو ما يفسر اعتماد كثير منه على السلاسل الروائية كما لدى نبيل فاروق، أو الروايات ذات الأجزاء المتعددة كما لدى صالح مرسى.

- رابعاً: عدم انقطاع مسيرة الأدب المخبراتي مع انتهاء الصراع العسكري وعقد اتفاقيات سلام بين مصر وإسرائيل، رغم أن هذا الاتجاه نشأ في أدبنا العربي تلبية لطبيعة المرحلة التاريخية التي أعقبت النكسة - ولم يأت تأثراً بالأدب الغربي رغم أسبقيته - وهي مرحلة فرضت أن يكون الأدب جزءاً مهماً في الصراع العربي الإسرائيلي؛ وما يفسر ذلك هو امتداد الصراع في تلك الحرب الخفية التي ستبقى جزءاً من طبيعة العلاقة بين العرب ومخططات الصهيونية، يؤكد هذا سقوط شبكات التجسس وعملاء إسرائيل بين الحين والآخر ممن سقطوا في مستنقع الخيانة، واستطاع جهاز المخابرات الإيقاع بهم وتقديمهم للمحاكمة، مثل: صبحي مصراحي وولده وابنته، وعماذ إسماعيل وشريكه عزام

(١) يُنظر: السابق، ص ١٠٤ - ١٠٥.

عزام، وسمير عثمان، وشريف الفيلاي، والدبلوماسي عصام الصاوي، ومحمد العطار، وغيرهم، وهذه الشبكات وغيرها مما لم يكشف عنها قد تكون يوماً مادة لعمل روائي يضاف إلى مسيرة هذا الاتجاه في أدبنا.

وهذا الامتداد إحدى النقاط المؤكدة لخصوصية نشأة هذا الاتجاه في الأدب العربي في ارتباطه ببواعثه وظروفه السياسية الخاصة، رغم البطء الشديد في مسيرته الإبداعية.

فإذا كان هذا الاتجاه قد نشط في الأدب الغربي مع اندلاع الحرب الباردة متأثراً بنشاط أعمال الجاسوسية بين الدول الحليفة؛ بحيث تصدرت روايات ذلك الأدب الجديد قوائم المبيعات، إلى أن فقد بريقه مع انتهاء الحرب الباردة، وتغير الأوضاع السياسية^(١)، باعتبار أن التحول إلى سياسة الوفاق قد تصيب كُتّاب الجاسوسية بالارتباك والتشوش؛ نظراً لفقدان العدو الأساسي^(٢)، فإن بواعث هذا الاتجاه في أدبنا العربي قائمة لا تنقطع؛ ومن ثمّ فهو بحاجة إلى كتابات ترسخ وجوده وأهدافه - دون أن تتجاوز تلك الكتابات بطبيعة الحال اعتبارات الأمن القومي التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع هذا الأدب - في ذاكرة القارئ العربي ووجدانه، باعتبار أن ذلك ضرورة وطنية وقومية تقتضيها أهميته، قبل أن يكون ضرورة أدبية.

(١) يُنظر: أدب الجاسوسية: جون لوكاريه وتحول جديد، أماني عبد الحميد، مجلة اهللال، مؤسسة دار اهللال، القاهرة، العام التاسع بعد المائة، العدد (٢)، فبراير، ٢٠٠١م، ص ١٨٣.

(٢) يُنظر: أدب البوليس والجواسيس: البحث عن الذات في عالم الجواسيس، فؤاد كامل، مجلة اهللال، مؤسسة دار اهللال، القاهرة، السنة الثامنة والتسعون، العدد (٧)، يوليو، ١٩٩١م، ص ١٧٢.

أهمية الرواية المخبرائية:

إذا كان من الثابت أن فنون الأدب لها من الغايات ما يجعلها تتجاوز مجرد تحقيق المتعة الفنية لجُماليات الإبداع؛ فإن ذلك يجعلنا نبحث عن الأبعاد الأخرى التي تضاف إلى الأهمية الفنية لروايات هذا الاتجاه؛ بما يحقق النظرة الشاملة في دراسة النص الأدبي، من خلال البحث عن رسائله - اجتماعية، أو وطنية، أو إنسانية - مثلما نبحث عن وسائله في تحقيق غاية هذا الإمتاع الفني.

ويتوفر للرواية المخبرائية عدة وظائف/ رسائل أساسية تبرز مدى أهميتها التي تؤهلها لأن تحظى باهتمام نقدي أكبر، منها:

١ - يشكل مضمون الصراع الرئيسي في الرواية المخبرائية نقطة جامعة تلتقي عندها مختلف التيارات والتوجهات الاجتماعية والسياسية.

فقد تحمل الرواية الاجتماعية رؤية خاصة بصاحبها، لها منطلقاتها وأفكارها التي من الممكن أن تصطدم مع اتجاهات روائي آخر يحمل رؤية مختلفة في معالجة القضية ذاتها.

وقد يكون التوجه الذي تحمله إحدى الروايات السياسية مخالفًا لتوجهات أخرى لها أيديولوجياتها وأفكارها الخاصة دون أن يشكل ذلك كله انسلاخًا من المسؤولية الوطنية. ولكن في هذا النوع من الروايات لا يقبل أبدًا أن يكون هناك تباين في توجهات أو آراء تتعلق بمصلحة الوطن التي يلتقي فيها الجميع على هدف واحد، إذ يشكل الباعث الوطني أحد أهم الأسباب التي تقف وراء ظهور هذا اللون في أدبنا العربي.

٢- علاقة هذا الأدب بالصراع العربي الإسرائيلي تجعل الرواية المخبرانية عملاً فنيًا يتخطى بُعدَه الذاتي أو المجتمعي؛ ليكون أدبًا قوميًا متصلًا في مضمون قضيته بعمق أخوية العربية التي يهدد أحد مقوماتها الإضرار بمصالح أي من تلك الأوطان؛ وهي بذلك تشكل أحد مظاهر القومية في الأدب العربي، والتعبير عن الشخصية العربية بهومها وأهدافها المشتركة، اتكاء على «الصلة الوثيقة بين تطور اهتم القومي وتطور اهتم الروائي، وهو ما ينعكس على الجنس الأدبي/ الروائي بوجه خاص من بدهية أن الرواية بطبيعتها فن قومي»^(١).

فرغم أن أحداث هذا الاتجاه الروائي وصراعاته تدور في ظاهرها بين جهازَي المخابرات المصري والإسرائيلي فإن تحت هذا السطح صراعًا لا يستثني أحدًا من الكيان العربي الواحد الذي يعبر عنه مفهوم القومية، وهو ما يؤكد مقتطع من إحدى تلك الروايات:

«منذ أن اكتشف عادل مكّي علاقة نبيل سالم بلويز جولدمان، أو شيريني هايان وهو يحفر وراء كافة التفاصيل التي يمكن التوصل إليها عن تلك العلاقة التي استشعر خطرَها منذ الوهلة الأولى.. لم تكن خطورة لويز تحفى عليه بطبيعة الحال. ذلك أن تلك الفتاة لعبت أدوارًا شديدة التأثير والخطورة منذ أن كانت في باريس واستطاعت هناك أن تنفذ إلى مجتمع الشباب الجزائري

(١) الاتجاه القومي في الرواية، د. مصطفى عبد الغني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عام المعرفة، العدد (188)، أغسطس، ١٩٩٤م ص 3٥ بتصرف.

إلى حد دفع المخابرات المصرية إلى الدخول معها- أو مع الموساد بتعبير أدق- في جولة دفعت تلك الفتاة الزرقاء العينين في النهاية، وبعد صراع شاق استمر قرابة عامين، إلى مغادرة باريس والاختفاء لفترة عادت بعدها للظهور في روما.. لتبدأ على الفور جولة أخرى أكثر عنفاً، جولة منيت فيها المخابرات الإسرائيلية بهزيمة دفعتها إلى إعادة لوزير إلى تل أبيب».

(سامية فهمي، ج١، ص٣٨)

فطرف المواجهة أو الصراع يوحد المصير القومي المشترك مهما تعددت الأقطار؛ وهو ما يُدخل هذه الأعمال بعمق في الاتجاه القومي للرواية العربية.

٣- قد تلعب تلك الأعمال مع وصولها بصورة ما إلى الأعداء دوراً مهماً في إحداث هزيمة نفسية للمجتمع إزاء الشعور بتفوق الخصم الذي يتصدع معه بطبيعة الحال وهم التفوق المزعوم؛ وهو ما يمثل دوراً أساسياً في لعبة هذا الصراع المعلوماتي- بأبعاده الأمنية والنفسية- الذي يقوم عليه العمل المخبراتي، «فعندما عرض مسلسل "رأفت الهجان" في البلاد العربية، ووصل إلى الجمهور الإسرائيلي عن طريق البث الأردني أثار ضجة كبيرة هناك، واضطر السياسيون للتدخل بقولهم إنه إذا كان المصريون قد فرحوا برأفت الهجان فإنهم زرعوا خمسين رأفت هجان، ورغم ذلك لم يستطيعوا الحد من آثار العمل»^(١).

(١) ورست السفينة في مرفئها الأخير: الموت يمنع صالح مرسي من تلبية نداء النورس، تحقيق: إيهاب الحضري، أخبار الأدب، دار أخبار اليوم، القاهرة، العدد (١٦٣)، ٢٥ / ٨ / ١٩٩٦ م، ص٩ بتصرف.

وقد سبق عرض المسلسل صدور الرواية التي كان لها أثر بالغ في إحداث ضجة داخل المجتمع الإسرائيلي، بعد أن نشرت صحيفة (يدعوت احرونوت) الإسرائيلية تحقيقاً صحفياً موسعاً حول تلك الفضيحة المخبرانية التي نالت من دولتهم بعد أن نجح المواطن المصري رأفت الهجان - أو رفعت الجمال - في النفاذ إلى شخصيات سياسية وعسكرية نافذة، وأن يكون داخل بلادهم إمبراطورية اقتصادية، استطاع التخفي وراءها لإمداد وطنه بأدق المعلومات، وهو ما دفع رئيس الموساد آنذاك إلى الاعتراف بتلك الهزيمة بقوله: «من حق المصريين الآن الاستمتاع بنجاحاتهم التي حققوها»^(١).

وهذا الدور المؤثر يتنامى بطبيعة الحال مع الترجمات التي تأخذ طريقها إلى بعض تلك الروايات، والتعريف عالمياً بها، وبالأخص أعمال صالح مرسي التي تُرجم بعضها إلى الصينية والفرنسية واليوغوسلافية.

٤ - تسهم أحداث هذه الروايات في تعزيز الانتماء، والشعور بالمسؤولية - الذاتية، والوقوف على الصراع المفتوح الذي لا يتحدد بمرحلة أو فترة نزاع، ومن ثمّ فهي حين تسرد في وقائعها أحداث الماضي، وتبرز حقائق التاريخ وصراعاته الممتدة مع أعداء استقرار الشعوب وسلامتها، فهي أيضاً تكتب للحاضر والمستقبل.

٥ - تؤدي تلك الروايات دوراً مهماً في تعميق ثقة الفرد بوجود سياج وطني قويّ يحمي مكتسبات وطنه من أي اختراق أو تهديد، فضلاً

(١) ضجة إعلامية داخل إسرائيل حول كتاب "رأفت الهجان"، جريدة الشرق الأوسط، العدد (٣٣٧٢) السنة العاشرة، الأحد ٢١ / ٨ / ١٩٨٨ م، ص ٧.

عن العمل على استعادة تلك الثقة التي قد تتصدع نتيجة أخطاء أو كبوات يمر بها الجهاز في حقبة ما من تاريخه، وهذه الأهمية تتعلق بأحد أهم الأسباب التي وقفت وراء نشأة هذا الاتجاه في الأدب العربي. «فني أعقاب حرب يونيو عام ١٩٦٧ سرى في القاهرة، كما في جميع البلدان العربية - وربما في العالم كله - اعتقاد راسخ بأن المخابرات الإسرائيلية قد استطاعت الوصول إلى نخاع الجهاز الحاكم في مصر.. وأنها مخبرات "لا تفهر"، ولا سبيل إلى التغلب عليها!!»^(١).

فقد ارتبطت أولى أعمال صالح مرسي بهذا الهدف التصحيحي لتلك الثقة التي استطاعت أن تنال النكسة منها، والعمل على تغيير تلك القناعة الراسخة التي سادت مشاعر قطاع عريض من المجتمع آنذاك، فمن شأن تلك الأعمال أن تعمق ثقة كل مؤمن بهويته وقوميته في قدرة وطنه على التصدي لمخططات الإضعاف التي يروجها أعداؤه، بل «تؤكد عبقرية الإنسان العربي الواعي وذكاءه الخارق في وجه كل الأساطير التي يفبركها العقل الإجرامي الصهيوني ليظهر تفوقه أمام الخصوم»^(٢).

وفوق ما أحدثته النكسة من شعور سلبي لدى الكثيرين حاولت تلك الأعمال الفنية العمل على تغييرها كانت هناك صورة أكثر سؤا - أسهمت فيها

(١) الصعود إلى الهاوية، ص ٩١.

(٢) موسوعة الأمن والاستخبارات في العالم: ملف الاستخبارات الإسرائيلية، ج ٦، ص ١٤١.

بعض الأقلام وبالأخص كتابات الصحفي مصطفى أمين - في أذهان المجتمع تلاحق هذا الجهاز، ليس لدى المدنيين فحسب بل والعسكريين أيضًا، فهاهر عبد الحميد الذي ينتمي إلى القوات المسلحة لم يكن يعرف عن هذا الجهاز إلا أنه معتقل سري يدخل إليه البريء دون جريرة ليخرج منه مذنبًا: «كانت كل معلوماتي عن هذا الجهاز الحيوي أنه مجموعة سرايب وأقبيه يدخل إليها الأبرياء ليخرجوا منها مذنبين».

(قصتي مع الجاسوس، ص ٥٢)

ويعكس مقطع سردي في إحدى روايات صالح مرسي الصورة ذاتها لدى ضابط القوات المسلحة "عزيز الجباني" الذي أثناء قرار نقل إلى جهاز المخابرات فاحتج رافضًا النقل حتى لا يكون - وفق الصورة الذهنية لديه عن الجهاز - جاسوسًا على مواطنيه:

«عندما عرف من الضابط الكبير أنه نقل إلى المخابرات العامة ثار وهاج ومأج واحتج ورفض أن يكون جاسوسًا على مواطنيه. وأن يتحول من ضابط إلى واثق وكاتب للتقارير... استمع إليه الضابط الكبير في صبر. وقد أدرك أنه لا يعرف شيئًا عن عمل المخابرات».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٤٣٠)

٦ - قد يشكل الأدب المخابراتي رادعًا لدى بعض النفوس الضعيفة من النوع فريسة لقوى الشر: فانتهاه صراع الرواية بوقوع (الجاسوس) في قبضة الأمن من الممكن أن يشكل دورًا وقائيًا يحول دون الوقوع في براثن التجنيد العدائي ضد مصالح الوطن.

كما أن تلك الأعمال قد تلعب من جهة أخرى دوراً تنويرياً بطبيعة المخاطر أو المخططات التي تترصد بالمجتمعات في الخفاء، ومن ثمَّ تؤدي دورها في إيقاظ الوعي لدى المواطن، وتعميق الحس الأمني لديه بتعاونه في مواجهة تلك المخططات باعتبارها مسؤولية مشتركة:

«مكافحة التجسس ليست عملاً منوطاً بمجموعة من الرجال فقط، إن هذه المكافحة مسؤولية كل مواطن وكل مواطنة، مسؤولية كل لسان».

(قصتي مع الجاسوس، ص ١٠٦)

فمن شأن هذه الأعمال أن تعمق الوعي الاحترازي لدى الفرد مما قد يقع فيه عن غير قصد، ويضر بمصانح وطنه، ومن ثمَّ تأتي أهمية العمل على انتشار هذا الأدب؛ «ليقرأ المواطنون، فيعرفون أن كثيراً في حياتنا اليومية، وفي بساطة متناهية. ويبسط أحياناً، حين نتحدث، أو نقرأ، أو نرحل، أو نتسكع، أو نقلق، قد تكون عظيمة الفائدة لجاسوس مهندس بيننا»^(١).

٧- مما تكشفه تلك النصوص في أحداثها بعض الوسائل أو المداخل التي يتكئ عليها الموساد وعملاؤه في تجنيد الجاسوس:

«إنهم إذا ما وقع اختيارهم على إنسان ما، بحثوا عن نقطة الضعف فيه، ثم بدأوا يضغطون عليها، ثم إذا ما سيطروا عليها تماماً أصبحوا مسيطرين عليه فيستجيب هذا كل ما في الأمر، إن استجابة واحدة لأمر واحد تنقل الإنسان

(١) رواية التجسس نوع أدبي جديد، ص ١٧٥.

من عالم إلى عالم، إن خطوة واحدة هي بداية طريق طويل نحو الخيانة،
نحو الجحيم».

(الصعود إلى الهاوية، ص ٥٣)

فقد تشكل أحداث تلك الأعمال دورًا وقائيًا له أهميته في مواجهة أعمال
الجاسوسية، من خلال التعريف ببعض الوسائل والمداخل التي يستخدمها
أعداء الوطن في استدراج أبنائه إلى هاوية الخيانة، وهذا ما وعاه رئيس
المخابرات العامة المصرية الأسبق كمال حسن علي الذي أشار في مذكراته إلى
أهمية تلك الأعمال الأدبية والفنية في تعزيز الوعي بالوسائل التي تمثل غطاء
لمخططات الجاسوسية: «لاشك أن عرض مثل هذه الأفلام أو المسلسلات
التلفزيونية مثل قصة رفعت الجبال أو (رأفت الهجان) تعمل على زيادة وعي
الجمهور بالأمن القومي المصري، فكم واحد من أبنائنا على قلتهم قد بدأ تورطه
في أعمال ضد الأمن القومي المصري بعد استدراجه إلى جمعيات أو منظمات
مختلفة تخفي أهدافها وراء أغراض نبيلة كالسلام أو الإنسانية أو غيرها، ودونها
وعى منه تنفذ المنظمة إليه من إحدى نقاط ضعفه إلى أن يفتح عينيه ذات يوم
فيأذا هو غارق في الخيانة حتى أذنيه»^(١).

وبعد وقوع النكسة كان أحد أهم المخططات الإسرائيلية لتمكين واقع
الهزيمة في نفوس المجتمع العربي، والإبقاء على هذا الأمر المفروض هو
استغلال الشباب الذي تدافع نحو السفر إلى أوروبا هربًا من واقع بلاده:

(١) مشاوير النعم: أسرار وخفايا ٧٠ عامًا من عمر مصر في الحرب والمخابرات والسياسة،
ص ٣٨٢.

«ففي تلك الأيام التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧م نشطت المخابرات الإسرائيلية نشاطاً في محاولة لاستغلال ذلك التمزق الذي دفع أعداداً هائلة من الشباب المصري دفعاً إلى أوروبا».

(سامية فهمي، ج١، ص٥٥)

وكان المدخل إلى تنفيذ هذا المخطط المخابراتي هو استقطاب هؤلاء الشباب إلى مهاوي الرذيلة التي أنشأت لها إسرائيل بيوتاً في أنحاء أوروبا، لتكون مرتعاً للملذات ضعاف النفوس من الشباب العربي، حتى يصبحوا صيداً ثميناً بين يدي الموساد:

«كان الشوان الآن يعرف الكثير من مدارس الجنس واللذة، أو كما تعودوا أن يطلقوا عليها "بيوت المتعة" التي كانت إسرائيل قد أنشأت منها العشرات في جميع أنحاء أوروبا خصوصاً بعد نكسة ١٩٦٧م؛ جذب الشباب العربي من كل مكان إلى حيث الجنس والخمر والمخدرات والمتعة في أبشع صورها».

(دموع في عيون وقحة، ص١٦١)

وتحتفظ كل قصة في الأدب المخابراتي بمدخلها الخاصة التي يحاولون من خلالها إيقاع فريستهم، كالتدليس ببعض المفاهيم والشعارات، كما في "قصتي مع الجاسوس" التي تخفى فيها الجاسوس العربي "محمد صبحي" وراء ادعاءات إيمان، بالقومية وتضحيته في سبيلها، في محاولة فاشلة لتجنيد ضابط القوات المسلحة ماهر عبد الحميد.

وقد يكون المدخل إلى شرك الخيانة إغداق المال لتحقيق شهوة الشراء السريع كما حدث في تجنيد "الجازية" بمجموعة "النصعود إلى الهاوية"، أو استغلال الواقع النفسي الذي يخلقه الفقر الذي أوقع "سمير" في حبال الموساد بقصة "المجهول" في المجموعة ذاتها، أو الإغراء بأفكار السخية والملاذات، كما في جاسوس الشامانيا "لوتز" الذي جعلها سبيلاً إلى إقامة علاقات واسعة مع كبار الضباط في مصر آنذاك؛ من أجل الحصول على المعلومات والبيانات المطلوبة في أعماله التجسسية لصالح الموساد في رواية "الجاسوس ٣٨٨".

أو يكون المدخل هو التغني بقيم الحضارة الغربية وتزيين وجهها القبيح، كمحاويات "توني" عميل الموساد في رواية "الثعبان" التخفي وراء قيم التحرر الزائف من أية عصبية عرقية، وإيهام ضحيته بالمعاني الإنسانية المجردة؛ لإفقاء بهذا الزيف مقومات الانتفاء هويته.

وقد يكون المدخل ادعاءات العمل من أجل السلام العالمي الذي يؤخذ التغني به وسيلة من وسائل إيقاع الضحية التي يأخذها بريق الشعارات إلى التوقيع في شرك الخيانة، كما في قصة الفتاة المصرية "عبلة كامل" في قصة "النصعود إلى الهاوية" لصالح مرسى. وهي فتاة كانت تدرس في جامعة السوربون، أوقعها ضابط الموساد قبل الإفصاح عن هويته من خلال دعوتها إلى العمل سراً لحساب منظمة سرية تسعى لنشر السلام العالمي، وهي الحجة ذاتها التي حاولت عبلة كامل بعد تورطها أن تجند بها صديقها في القاهرة.

ومن ثم نلاحظ تطوراً وتنوعاً في تلك المداخل إلى الجاسوسية. فبدأت بتوظيف الجنس والإغراق في الملاذات الحسية. ثم أخذت في الاعتماد على

وسائل غير تقليدية للإيقاع بفريستها دون أن تثير حولها شكوكًا تكشف مخططاتها، «الجالسوسية التقليدية أخذت تتراجع منذ نهاية الحرب العالمية الثانية لتحل محلها هيئات أكثر حرصًا وتسترًا على أعمالها، تشمل جمعيات الصداقة، والروابط الأدبية، والمراكز الثقافية، ومنظمات الشباب مما لا يثير الشكوك حول نواياها»^(١).

٨- ما تكشفه هذه الأعمال من بطولات وطنية وفداية لهؤلاء الجنود المجهولين بتجرد وتنكر كاملين في حماية الوطن من شأنه أن يثير حماسة العطاء والوفاء في النفوس، ولا سيما لدى الشباب، فضلًا عن أن تلك الأعمال تحمل في طياتها تكريرًا معنويًا لهؤلاء الجنود، وهو ما يلخصه مقطع سردي بأحد أعمال صالح مرسي:

«يمكن لأبسط العقول البشرية ذكاء أن يكتشف الفرق بين المصريين والإسرائيليين، وإذا لم تكن في مجال تفاخر إلا أن الموضوعية تستلزم منا دراسة أسلوب مخابرات كل منهما؛ لتتعرف على معالم الطريق بلا تحيز..»

(الصعود إلى الهاوية، ص ٣٢)

ومن ثمَّ حرص بعض كُتّاب الأدب المخبراتي على إرساء تلك المعاني منذ عتبات النص الأولى، من خلال إهداء العمل إلى رجال المخابرات، أو إلى جيل الشباب؛ تحقيقًا لمعنى الوفاء، واستثارة قيم العطاء الوطني، باعتبارهما من أهم أهداف تلك الأعمال، وما تقوم عليه أحداثها. بدءًا من "ماهر عبد

(١) القاموس السياسي، ص ١١٦٣.

الحميد" في قصتي مع الجاسوس" الذي جعل إهداءه: «إلى ذلك الإنسان الذي لم تشاهد - تحت الضوء - صورته، ذلك الجندي الشجاع الرابض - دائماً - في موقعه، ذلك الذي يعمل في صمت وإنكار للذات، إلى رجل المخابرات المصرية العملاق.. أهدي قصتي».

وفؤاد حسين في روايته "الخيانة الهادئة" الذي قدم إهداءه: «إلى الجنود المجهولين.. حراس أسرار الوطن الذين تسهر عيونهم ليل نهار لحمايته من عقارب الجاسوسية وثعابين الخيانة».

أما صالح مرسى فقد قدم إهداءه في رواية "رأفت الهجان: كنت جاسوساً في إسرائيل": «إلى شباب مصر»، وتكرر الأمر أيضاً في روايته "سامية فهمي" التي أتى إهداءه فيها: «إلى الجيل الجديد، عساه أن يجد في جيلنا بعضاً من أحلامه!»، بينما في روايته: "دموع في عيون وقحة" كان الإهداء: «إلى شباب مصر.. إلى الرجال الذين عانوا كما لم يعانِ أحد عندما وقعت هزيمة ١٩٦٧م قاصمة للظهر، ولم يكونوا قد قصروا في واجب!... وإليهم - نفس الرجال - الذين تحملوا العبء صابرين، واستمروا في حماية الوطن والدأب على العمل، واقتحام الخطر حتى تحقق نصر ١٩٧٣م».

٩- هذه الروايات بأحداثها المستمدة من الواقع تعد تأريخاً دقيقاً لمراحل ممتدة من الصراع بين الأمة العربية بمصيرها المشترك ومقومات وحدتها، وبين الصهيونية وما وراءها من قوى غربية داعمة لأهدافها، ومن ثَمَّ فإن تلك الأحداث جزء من الواقع والمستقبل اللذين يتشكلان من صراع الماضي الممتد.

كما تشكل بعض الأحداث التي تأتي على هامش السرد تاريخًا لوقائع من التاريخ العربي، فغالبًا ما يحرص الروائي على تضمين أحداثه وقائع تاريخية وسياسية يحاول من خلالها أن يُدخل القارئ إلى إطار المرحلة الزمنية التي تقع فيها أحداثه.

ففي رواية "الحفار" يقدم الراوي أحداثًا تاريخية تنقل المتلقي إلى تلك المرحلة الزمنية التي يتبع في إطارها - يناير من عام ١٩٧٠م تحديدًا - مسار الأحداث وتطورها والأجواء السياسية التي ترتبط بطبيعة المرحلة، فأخذ يرصد عبر سرده جولات عبد الناصر العربية، ما بين اجتماع القمة الخامس في الرباط، والمحادثات الثلاثية بينه وبين رئيسي ليبيا والسودان معمر القذافي وجعفر النميري آنذاك، وزيارته إلى الخرطوم وخطبته الشهيرة فيها، ليقدم بين كل ذلك تاريخًا دقيقًا رغم اقتضابه لواقع المنطقة في تلك الحقبة، كما رصد بعض مظاهر الصراع العربي المسلح مع العدو الصهيوني:

«كانت المنطقة تمور بالأحداث الجسام، والأحداث كانت سريعة ومتلاحقة ودامية، فلقد أعلن قبل شهر عن تكوين الجيش الشعبي الفلسطيني، والاشتباكات بين مصر وإسرائيل لم تكف يومًا واحدًا، اشتباكات عنيفة، دوريات مصرية تعبر القناة إلى سيناء لتدمر المواقع وتقتل الجنود وتعود بالأسرى، إبادة مجموعة كاملة من الضفادع البشرية الإسرائيلية كانت تحاول عبور قناة السويس، قوات السعودية والأردن والمقاومة تدخل معركة لمدة ٢١ ساعة مع قوات العدو، إسرائيل تشن هجومًا على جزيرة شدوان الصخرية عند مدخل خليج السويس، الهجوم يفشل، ويفقد الإسرائيليون ثلاثين قتيلًا

وعشرات الجرحى، شدوان تتحول إلى ملحمة بطولية يتحدث عنها العالم، الفلسطينيون يفجرون ثمانية أطنان من المتفجرات في ميناء إيلات الحربي، مقتل عشرين وإصابة عشرات آخرين.. بعدها بأيام نسفت الضفادع البشرية المصرية سفينتين حربيّتين إسرائيليتين في إيلات أيضًا. السفينتان كانتا محمّلتين بالدبابات والمصفحات والذخيرة، وكانتا تستعدان لمغامرة حربية على الشواطئ المصرية.. كانت الأحداث سريعة ومتلاحقة ويومية ولاهثة في نفس الوقت».

(الحفار، ص٥٧)

ولا يقف هذا التاريخ عند الجوانب السياسية التي تعكس طبيعة هذا الصراع المحتدم، وإنما تتشكل في بعض تلك الأعمال لوحات سردية ترسم ملامح من المجتمع المصري، ولاسيما في مرحلتي ما قبل النكسة وما بعدها كما في "الjasوس ٣٨٨" التي يرسم الكاتب في أحد مقاطعها جانبًا من جوانب طبيعة بعض المصريين الذين وجدوا "الحشيش" مهربًا من واقعهم الانهزامي إبان سنوات النكسة، مهما كلفهم ذلك وأتى على أسرهم الجائحة:

«هناك نوع من الرجال يُفكر في زيادة دخله وفاعليته في عمله وتحسين مستوى حياته وأسرته، لكنه يهرب من الواقع بالحشيش الذي يسيطر على عقله بشكل دائم، آلاف المصريين في هذه الأوقات يتركون أسرهم يتضورون جوعًا ليدخروا بضعة جنيهات لمتعة الحشيش الذي أصبح عادة شبه يومية».

(الjasوس ٣٨٨، ص١١١)

ويقدم مقطع حوار من الرواية ذاتها صورة عن مستوى الحريات الذي كان يعيشه المواطن في المرحلة الزمنية التي تقع فيها أحداث الرواية، من خلال حوار بين مندوب الرئاسة وممثل البوليس السري الذي كان عيناً ترقب الجميع، طلاب الجامعات ورجال الثقافة والفن وغيرهم، وهو ما يعكس معه مستوى حرية المواطن وخصوصيته:

«ممثل البوليس السري: إحنا عنينا على العامة وعلى الكل، عيوننا منتشرة في كل مكان، جرسونات، باعة جائلين، شحاذين، حراس العمارات، باعة الجرائد، حتى المثقفين والفنانين.

ممثل الرئاسة: ياريت تغيروا من المصادر دي شوية؛ لأن ربحتكم فايحة، وروايات محفوز والسينما مش سيباكم.

ممثل البوليس السري: إحنا يا فندم طورنا من مصادرنا.. ميكروفوناتنا مزروعة في تليفونات المصلحة، في المكاتب، والشقق المفروشة، وفي زوايا التماثيل واللوحات الفنية.. صحيح ما بتجيش شغل زي ماسح الأحذية أو الشحاذ، بس إحنا بنوع مصادرنا.. وكله في خدمة البلد والثورة يا افندم».

(الجاسوس ٣٨٨، ص ٢١)

١٠- تمثل الرواية المخبرانية - وبالأخص أعمال صالح مرسي - تعريفاً بتلك المؤسسة الحيوية من مؤسسات الدولة المصرية - أعني جهاز المخابرات العامة - ورغم أنه تعريف متواضع ولكنه يكتسب أهميته من ضالة المعلومات الأولية عن تاريخ هذا الجهاز الوطني.

«فالمشكلة أن المعلومات لدينا عن هذا الجهاز محدودة، والكثير مما يدور حوله يدخل في باب النسيمة أو الخيال، والمعنى أنك يمكن أن تعثر في المكتبة على عشرات الكتب والدراسات حول جهاز الـ (C.I.A)، أو (الموساد) وغيرهما، لكن فيما يخص المخابرات المصرية لن تجد إلا أقل القليل»^(١).

فمن رواية "رأفت الهجان" عرفنا البداية الغريبة التي ارتبط بها إنشاء جهاز المخابرات المصرية، حين أقيم في بقعة نائية على أطراف القاهرة في بناء مهجور من ساكنيه، وذلك في أوائل عام ١٩٤٩م ليكون مستشفى للأمراض النفسية أقامه طبيب شاب ثري، وفي منتصف عام ١٩٥١م توقف المستشفى عن استقبال مرضاه وأغلق بعد سفر صاحبه، وبعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م، تم شراء المبنى من والد الطبيب في منتصف عام ١٩٥٣م، وبعد بضعة أشهر عُلِّقَت على المبنى المهجور لافتة مكتوب عليها "إدارة البحوث والإنشاء" دون أن يعرف أحد أو يفهم مدلول هذا الاسم، ولا إلى أية وزارة أو مصلحة حكومية تنتمي تلك الإدارة الغامضة التي لا يعرف أحد ما يدور فيها، ولا يدخلها إلا عدد محدود للغاية من الأشخاص، هذا المبنى الغامض لم يكن في واقع الأمر إلا مبنى "جهاز المخابرات العامة المصرية" الوليد الذي انتقل بعد ذلك إلى حدائق القبة^(٢).

(١) بيان المخابرات العامة، حلمي النمنم، المصري اليوم، مؤسسة المصري للصحافة والطباعة والنشر، السنة الثامنة، العدد (٢٨٦٦)، الأربعاء ١٨/٤/٢٠١٢م، ص ١٣.
(٢) يُنظر: رأفت الهجان: كنت جاسوساً في إسرائيل، صالح مرسى، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١٩٨٨، ج ١، ص ١٠٩ - ١١٤.

وفي الرواية ذاتها رصد الكاتب مراحل التطور التي شهدتها الجهاز، والتغيرات الجوهرية فيه التي يمكن اعتبار انطلاقتها الحقيقية في مطلع عام ١٩٥٧م الذي تم فيه وضع نظام متكامل لإدارات الجهاز واحتياجاته، والدورات التدريبية المتخصصة في قواعد هذا العلم وقوانينه، والتحق بها من وقع عليهم الاختيار بعد اختبارات سرية صارمة ودقيقة. وكانت أولى هذه الدورات في منتصف شهر يوليو عام ١٩٥٨م^(١).

تلك المعلومات وغيرها التي تتعلق بالجهاز بل وبقوانين هذا العالم شديد السرية كانت روايات صالح مرسي المخبرانية مصدرها الوحيد، بحكم ما حظي به من قرب، وإن لم تمنع تلك الثقة من فرض قيود وتحفظات على العديد من المعلومات والوثائق، سواء بعدم السماح بنشرها، أو بمنع الاطلاع على تفاصيلها كلية.

١١ - يعكس الأدب المخبراتي جانباً إنسانياً له أهميته، وهو الصراع الأبدي القائم بين الخير والشر في تاريخ الإنسان، فما دام أن هناك مجتمعات بشرية سيبقى الخير والشر في صراع لا ينقطع، وستبقى "الجاناسوسية" إحدى وسائل هذا الصدام.

(١) يُنظر: السابق، ج٢، ص ٤٢٢-٤٢٥.

معوقات الانتشار:

- على الرغم من تلك الأهمية التي تحتفظ بها الرواية المخبرية، وقدرتها على أن تخلد أسماء مهمة في تاريخ الإبداع العربي الحديث، وفي مقدمتهم صالح مرسي، وأن تحقق نصوصها قبولاً واسعاً لدى المتلقي، فإن هناك معوقات تقف دون أن تأخذ حيزها المطلوب بين اتجاهات الإبداع في الأدب العربي، ساهمت في عدم إقبال الروائيين على هذا الاتجاه، أو أن تشكل تجاربها حضوراً لافتاً بين اتجاهات الرواية العربية، من هذه المعوقات:

- ١ - صعوبة الحصول على المعلومات التي يلزم توافرها في بناء أحداث الرواية، فهناك لاشك عشرات الملفات السرية لدى جهاز المخابرات التي يمكن أن تثري أحداثها مسيرة هذا الأدب.

ومع أن صالح مرسي هو الكاتب الوحيد الذي حظي بقرب من الجهاز، جعله يُختص دون غيره - حتى من العسكريين أنفسهم الذين خاضوا بتجاربههم الأدبية هذا العالم - بمعلومات دقيقة تساعده في كتاباته عن هذا العالم شديد السرية والخفاء والغموض فإنه رغم ذلك لم يستطع أن يخفي في مسار سرده تساؤلاته التي تحمل دهشته عن السر وراء إخفاء جهاز المخابرات بعض التفاصيل التي لا يرى الكاتب مبرراً في عدم إظهارها رغم إلحاحه الشديد، كما في حديثه عن رفض الجهاز الإفصاح عن اسم الشخصية الإسرائيلية التي استطاع الهجاء من خلالها أن يحدد بدقة موعد النكسة:

«لسنا ندري ما هي الحكمة في اعتراض جهاز المخابرات المصري على ذكر هذا المصدر الإسرائيلي الذي لا يرقى الشك إلى معلوماته.. خاصة وأنه انتقل - مع رأفت الهجان - إلى العالم الآخر منذ سنوات!«.

(رأفت الهجان، جـ ٣، ص ٨٧٧)

وفي موضع آخر - بالإضافة إلى مواضع عديدة تكررت في الرواية - يبدي مرارة فشله في الحصول على خطابات رأفت الهجان التي كان يرسلها إلى أخته شريفة عن طريق جهاز المخابرات العامة:

«مرة أخرى فشلنا في الحصول على أي من هذه الخطابات رغم المحاولات العديدة التي وصلت إلى حد الإلحاح، بحجة أنها سلمت إلى رأفت، وأن خطابات رأفت سلمت إلى شريفة، هذا.. رغم يقننا من أنهم لا بد يحتفظون بكل نسخة من هذه الخطابات دون التفريط في واحد منها.. وحتى الآن فإننا لم نصل إلى سر التمسك بالسرية في أمر كهذا!!!«.

(رأفت الهجان، جـ ٣، ص ٧١٠)

ومع أنه بطبيعة الحال هناك اعتبارات ينبغي مراعاتها في تبرير تلك السرية المطلقة التي تحكم التعامل مع وثائق ومعلومات يتنافى كشف الغطاء عنها مع مقتضيات الأمن فإنه من وجه آخر لا ينبغي أن نضيع حق الذاكرة الأدبية في الاحتفاظ بما تفتخر به الأجيال المتعاقبة عبر إبطاء إيداعي روائي أو درامي، ولن يتأتى ذلك إلا بالافصاح - دونما إخلال بتلك المقتضيات والاعتبارات - عن بعض البطولات والتفاصيل التي تزخر بها تلك الملفات،

لا سيما وأن التجربة الإبداعية بهذا الاتجاه أثبتت أن الأعمال التي تستند إلى حقائق الواقع - سواء ممن عاشوا التجربة، أو ممن استطاعوا الاطلاع على تفاصيل العمليات عن طريق تعاون جهاز المخابرات، أو حتى من اطلعوا على تفاصيلها مما تم السماح أمنياً بنشره عبر وسائل الإعلام - قد أعطت حبكة فنية أقوى من تلك التي تعتمد على خيال الكاتب دون استناد لأحداث فعلية.

وقد وجدنا حرص كتاب تلك الأعمال - باستثناء رواية "الغبان" التي أشار صاحبها عبر غلاف روايته إلى أنها من وحي خياله - على تأكيد انتهاء أعمالهم إلى أحداث فعلية؛ لأنه أدب يرتبط بالواقع وحقائقه التي لا يمتلكها إلا من لديهم تلك المعلومات.

٢- إهمال الدراسات الأدبية والنقدية لهذا الأدب الذي يراه البعض نقلاً لوقائع حقيقية، يفتقر معها لخيال الإبداع، رغم ما سجلته تلك الأعمال من حضور كبير في ذاكرة المتلقي ووجدانه.

فالكاتب يجتزئ من تفاصيل هذا الواقع وحقائقه ما يصوغ به خطابه السردى؛ لتأتي الحقيقة في صورتها الفنية التي تمتاز فيها المتعة الفنية بمعايشة الواقع، «فالعامل الفني - بالضرورة - يختلف عن الواقع لا من حيث ترتيب الأحداث فقط، ولا من حيث البناء أيضاً، فثمة أسرار لا يمكن ومن المستحيل أن تبوح بها الأجهزة مهما مر عليها من سنين أو أعوام، وإن على الكاتب أو الأديب أن يصوغ "قصة" بالمعنى العلمي لهذه الكلمة تحوي الواقع ولا تشوّه»^(١).

(١) تزييف الواقع في أدب الجاسوسية، ص ١٢٠.

فنظرة البعض إلى تلك الأعمال على أنها مجرد صورة للواقع تفترض على الكاتب مسارًا محددًا للأحداث، وأدوارًا بعينها للشخصيات، فضلًا عن مساحة دور الخيال في بنية الأحداث هي نظرة يرى أصحابها أنها تلغي دور المبدع في صياغة هذا العالم الروائي، ويصبح العمل الإبداعي معها مجرد "تقارير أدبية"، وتلك النظرة بطبيعة الحال تسقط معها نماذج رائدة في أدبنا الروائي؛ إذ إن «هذا يعني بالضرورة أن نلغي من أدبنا العربي روايات مثل "بداية ونهاية"، و"اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، فالأولى استقاها محفوظ من طلب تقدمت به أسرة لنيل المساعدة من إدارة الأوقاف، وقت أن كان يعمل هو بالأوقاف، والثانية كانت مأخوذة من قصة السفاح محمود أمين سليمان، ونشرت في الصحف المصرية كلها وقتها، بكافة تفاصيلها، بل إذا أخذنا بهذا المعيار لشطبنا الرواية التاريخية كلها»^(١).

وهناك من التجارب الذاتية ما تحول إلى أعمال أدبية ناجحة رغم اعتمادها أيضًا على تفاصيل وأحداث واقعية، دون أن ينال ذلك من أدبيتها، كما في "سارة" للعقاد، و"الأيام" لطف حسين، و"سجن العمر" لتوفيق الحكيم، وغيرها من الأعمال الفنية التي أخذت حقها من الدراسة النقدية دون أن تسقط طبيعة النص السردي للسيرة الذاتية أدبية تلك النصوص؛ لأن ما يجمع بين تلك الأشكال تقديم صورة من الواقع الإنساني، بأسلوب يقوم على

(١) هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسي تجاهله النقاد حيًا وجمالوه ميتًا، حلمي النمنم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف - خريف ٢٠٠٩م، ص ٢٩٤.

الانتقاء، وتكثيف السرد على حدث دون غيره، وشخصية دون غيرها، وتقديم الواقع النفسي وصراعاته إلى غير ذلك من الأدوات السردية التي ترتفع بالنص عن الشكل التقريري الباهت، وتمنحه عنصر التشويق والمتعة الفنية.

ويذهب د. صلاح فضل إلى أن تجاهل النقد الأدبي لتلك الأعمال رغم وقوعها في قلب الإبداع الروائي الخلاق يعود إلى أنها «حظيت بجماهيرية فائقة عن طريق المسلسلات التلفزيونية بما جعلها تتجاوز منطقة الأدب البحت لتدخل في منطقة الصورة»^(١).

ويرى الكاتب - فضلاً عن شيوع عدد من المقولات الصحفية الانطباعية المتسرعة في الحكم على تلك الأعمال - أن «احترام هذه القداسة الشعبية المكرسة»^(٢) هو السبب الأول في قصور النقد المنهجي في تناوؤها، وهو رأي يتفق مع من يرى أن «سطوتها الوطنية ومجدها العالي الذي تحقق في نفوس الناس بمن فيهم النقاد لم يترك النافذة مفتوحة لأي اجتهادات»^(٣).

وقد يكون من بواعث هذا الإهمال النقدي النظر إلى تلك الأعمال على أنها روايات للترفيه اعتماداً على تكثيف عنصر الإثارة في أحداثها، أو أنها

(١) صالح مرسي لماذا تجاهله النقد؟ تحقيق: مصطفى عبد الله، عمرو الديب، صحيفة الأخبار، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، السنة الرابعة والأربعون، العدد (١٣٨٢٢)، ٢١ / ٨ / ١٩٩٦ م، ص ١٢.

(٢) عين النقد على الرواية الجديدة، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨ م، ص ١٦٥.

(٣) عن صالح مرسي وجهوده: أبداً لم يكن النقد ضرورياً، د. خليل فاضل، أخبار الأدب، دار أخبار اليوم، القاهرة، العدد (١٦٥)، ٨ / ٩ / ١٩٩٦ م، ص ٣١.

روايات لاستعراض بطولات تاريخية ووطنية تخاطب في المتلقي عاطفته الانفعالية، ومن ثم لا يرون فيها أهدافاً فنية، رغم ما يمتلكه هذا الاتجاه الروائي من أهمية قد لا يمتلكها غيره من اتجاهات الرواية الأخرى.

٣- طبيعة الصراع الذي تقوم عليه تلك الأعمال قد يفرض عليها أنماطاً متكررة من الشخصيات: "ضابط مخبرات، عميل موساد، بائعة الهوى،"، فضلاً عن النتيجة المتوقعة التي تجعلها محصورة في إطار فني محدود يتجسد في الصراع المعلوماتي بين جبهتين، رغم ما تحتشد به تلك الأعمال من جوانب إنسانية في بناء شخصياتها ومسارات أحداثها، وما تعكسه من مظاهر اجتماعية وحقائق تاريخية، بما يمنحها أبعاداً ومضامين أخرى تتجاوز بها طابع هذا الصراع المتكرر في بنيتها.

٤- ما ينبغي توفره في كاتب هذه الروايات من مهارة فنية واستعداد خاص يستطيع من خلالها أن ينقل الأحداث من حُرْفيتها إلى مدار الخيال الروائي مع الاحتفاظ بحقيقتها، وتوفير فنيات النص الروائي وجمالياته.

بين المخابراتية والبوليسية:

مع تعدد اتجاهات الفن الروائي وتطور أنماطه ظهرت القصة البوليسية "أدب الجريمة" التي لاقت قبولاً - رغم قلة مبدعيها - لدى الناشئة والشباب، وليس ثمة خلاف بين الدارسين والنقاد في أن رواية الجاسوسية أو الأدب المخابراتي هي ابنة الرواية البوليسية، فقد أصبحت تلك الأخيرة بطبيعة بنائها «نوعاً أدبياً أمّا (من الأمومة) للعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسس»^(١).

وربما كانت طبيعة تلك العلاقة بين الروائين التي تحكمها علاقة الأصل بالفرع - فضلاً عما بينهما من سمات فنية وبنائية مشتركة - سبباً أوقع د. نبيل فاروق في خلط جعله ينسب سلسلة "رجل المستحيل" إلى الأدب البوليسي في التعريف الذي حمله غلاف الأعداد كاملة: «رجل المستحيل سلسلة روايات بوليسية للشباب زاخرة بالأحداث المثيرة»، رغم تأكيد الكاتب في التعريف بشخصيته على انتمائها إلى عالم المخابرات، فضلاً عن أحداثها كذلك.

ولا تبتعد الرواية البوليسية بطبيعة الحال عن الرواية المخابراتية من حيث موقف بعض النقاد من أدبيتها، «فالرأي السائد في أوساط النقد الأدبي أن الرواية البوليسية مستبعدة تماماً من مجال الأدب، فلا يوليها النقاد أي اهتمام،

(١) رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، محمود قاسم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٢١.

ولا يذكرونها - إذا اضطرتهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها - إلا موصوفة بالرخص والابتذال»^(١).

كما تلتقي الروايتان في طبيعة الحبكة الدرامية التي تغلب على بنائهما، من غموض الأحداث، وأجواء الإثارة والمغامرة في صراع دائر بين طرفين ينتهي لصالح أحدهما، إلى جانب البعد الإجرامي المشترك بينهما، وارتباطهما بالواقع أحداثاً وتحليلاً؛ ومن ثمّ فهما يتعدان عن أية أحداث خارج المنطق أو المعقول، وإلا أفسد تخيل المتلقي.

وهذا التداخل بينهما جعل بعض الكتاب يستغلون سمات بناء الأحداث فيها، ففي الرواية البوليسية «ابتدع كتاب هذه النصوص مسارب وحقولاً أخرى لربط الحوادث بعوالم الجاسوسية والإرهاب وفضاءات الجنس والاقتصاد والسياسة والجنون والغربة المقلقة»^(٢)؛ ومن ثمّ فإنه من الوارد أن تتداخل بعض أحداث هاتين الروايتين.

ولكن مع هذا التلاقي ثمة أوجه اختلاف ونقاط فاصلة، تقيم خصوصية واضحة وفارقة لكل نوع منهما، من أبرز تلك النقاط:

(١) الرواية البوليسية، عبد الرحمن فهمي، مجلة فصول، اهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير - فبراير - مارس، ١٩٨٢م، ص ٣٩.

(٢) التخيل ولغة التشويق: مقارنة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي،

شعيب حليفي، مجلة فصول، اهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦).

صيف - خريف ٢٠٠٩م، ص ٦٤.

١- قد تأخذ الرواية البوليسية في اختلاق أحداثها هدف التشويق والإثارة الذي يجعل من الإمتاع طابع التسلية في فك لغز الجريمة، وتتبع مشاهد المطاردة ووسائلها، وإثارة الفضول الإنساني في اكتشاف الآتي وتتبع مسار الأحداث بشد الانتباه في حل هذا اللغز، بينما في الرواية المخبرية يختلف الأمر؛ إذ يعتمد عنصر الإثارة فيها على المراوغة والتضليل، وتضييق فرص الحصول على تحقيق مكاسب معلوماتية بشتى الوسائل البشرية والتقنية.

٢- من المؤلف أن تأخذ أحداث الرواية البوليسية بُعدًا خياليًا يعتمد على خيال الروائي في اختلاق تلك الأحداث ونسجها؛ وهذا ما يفسر اتصالها الوثيق بأحداث بعض اتجاهات الرواية الأخرى التي قد يأتي على هامشها وقائع إجرامية أو مطاردات بوليسية، بينما يعتمد بناء الرواية المخبرية - في الأعم الأغلب - على الحقائق الصارمة، والشخصيات التي تنتمي بقوة إلى الواقع، بما يجعل المعلومات والوثائق التي تتوفر للكاتب جزءًا أصيلًا في بناء أحداثها.

٣- اختلاف درجة الخصومة بين طرفي الصراع ينعكس على أهميته وأثره، ففي الرواية البوليسية يكون الصراع متعلقًا بارتكاب جريمة في حق فرد أو جماعة بعينها، ولكن في الرواية المخبرية يتعلق الصراع بأمن وطن بأكمله؛ ومن ثمَّ يكون أكثر احتدامًا في بواعثه، وما قد يترتب عليها من آثار، «فالعملة الصعبة في العصر الحديث لم

تعد أوراقاً نقدية، ولا أرصدة ذهبية بقدر ما أصبحت "معلومات"، إن المعلومات ومعرفة هذه المعلومات، أو القدرة على إخفائها أو تحريكها، أو استعمالها أصبحت هي الأسلحة الفتاكة في هذا العصر"^(١).

ولذلك فإن النظر إلى الشخصيات يختلف في كليهما، ففي الأدب المخبراتي ينظر إلى بطل القصة على أنه بطل قومي، حتى في (الجاوسوس) الذي يعد مجرمًا في نظر من أوقعه، فهو لدى مجنديه بطل يخدم أهدافهم الوطنية.

٤- على الرغم من أن المغامرة والمخاطرة والمراوغة من الأمور التي تجمع بين الروائيتين ولكن العنف المصاحب لتلك الإثارة هو السمة الغالبة على الرواية البوليسية، بينما «العنف ليس هو سيد رواية التجسس»^(٢)، فالمغامرة في الرواية المخبراتية تعتمد على الذكاء والقدرة الذهنية أكثر من المهارة البدنية، فضلاً عن أجهزة إلكترونية تسهم في تنفيذ مخططات الجاسوسية، وهو ما أشار إليه صالح مرسي في موقف بعض النقاد من الخلط بين الروائيتين: «بعض النقاد يعتبرونها رواية بوليسية مع أنها ليست لها علاقة من قريب أو بعيد بالبوليسية، هو عمل خاص بالذكاء»^(٣).

(١) عالم من زجاج، صالح مرسي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (١١)، نوفمبر، ١٩٨٥م، ص ١٤٧.

(٢) رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، ص ٣٣.

(٣) صالح مرسي: الصحف اليهودية رشحتني لجائزة نوبل في الخيال، أجرى الحوار: انتصار دردير، مجلة الكواكب، تصدر عن مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد (٢٠١٩)، ١٠/٤/١٩٩٠م، ص ١١.

٥ - تختلف البواعث الإجرامية التي تقف وراء أحداث الروايات البوليسية عما يحرك دوافع الإجرام في أحداث الرواية المخبرانية، حتى وإن التقنا أحياناً في رغبة الثراء.

فالعرقية والمرجعية العقائدية والانتماءات القومية وتصادم المصالح القومية سياسياً واقتصادياً أهم وأبرز ما يقف وراء مخططات الجاسوسية ومآربها؛ وهو ما يفسر انتماء الشخصيات في الرواية البوليسية - في الأغلب الأعم - إلى ثقافة اجتماعية واحدة، تتفق في مفاهيم واحدة، بعيداً عن النوازع النفسية التي تتحكم في سلوك هذه الشخصيات داخل عالم الرواية، أو التزام أطراف بتلك القيم دون آخرين، بينما في الرواية المخبرانية التي يقع الصراع فيها بين دولتين أو أكثر تختلف الثقافات والانتماءات بمرجعيات واعتبارات عدة.

٦ - ارتباط أحداث الرواية البوليسية وشخصياتها بالواقع الاجتماعي يجعلها مرآة عاكسة لبعض الأدواء الاجتماعية ورصد الظواهر السلبية وطبيعة العلاقات الإنسانية التي تتجسد أبعادها في الأحداث وما فيها من أشكال العنف والخروج على القانون، وانتشار الجريمة ومظاهر الانحراف ومستوياته، والعلاقة بين السلطة والشعب، إلى غير ذلك؛ ومن ثمَّ «يمكن الحديث عن الرواية البوليسية باعتبارها رواية اجتماعية، بفضاءاتها وما تقاربه تخيلياً ينطلق من قضايا المجتمع، الجريمة والفساد والعقاب،

وليس رسالة أخلاقية^(١) بينما لا تمتلك الرواية المخبرانية دقة هذه الوظيفة في رصد الواقع الاجتماعي، وإنما يعبر جوهرها عن واقع حضاري في صراع المجتمعات الإنسانية ومصالحها.

٧- قد تكون هناك مسوغات في الظروف الاجتماعية والأبعاد النفسية تثير تعاطف المتلقي مع شخصية الضحية في الرواية البوليسية التي ربما تسهم بواعث الأحداث أو لغة السرد في انتزاع هذا التعاطف، فضلاً عن أنه قد ينتفي مبدأ العمدية في العمل الإجرامي كليةً، فتكون جريمة غير مقصودة، وربما تكون أحداث المطاردة سابقة للثبوت من الإدانة، بينما في الرواية المخبرانية يختلف الأمر، فهي ليست بحثاً عن ملابسات جريمة ما لإعمال عدالة القانون بإنزال العقوبة على الجاني، وإنما هي أعمق من ذلك بكثير.

(١) التخيل ولغة التشويق: مقارنة في البناء الفني لرواية البوليسية في الأدب العربي، ص ٦٥.

الرواية المخابراتية والدراما

ارتبطت الدراما العربية منذ بداياتها بالأدب الروائي ارتباطاً وثيقاً، وأسهم كل منهما بنصيب وافر في تحقيق الذبوع والانتشار للآخر، فاستطاعت الدراما أن تقرب الرواية بأحداثها وشخصياتها ورؤيتها من القارئ العادي، فنقلت النص الأدبي من دائرة المثقفين إلى العوام.

فعرّف المجتمع بشتى أطرافه الثقافية شخصية "السيد أحمد عبد الجواد" أو "سي السيد" في ثلاثية أديب نوبل نجيب محفوظ، وشخصية "إمام" في رواية "شباب امرأة" لأمين يوسف غراب، وشخصية "محمد أبو سويلم" في رواية "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي، وشخصية "عتريس وفزاده" في رواية "شيء من الخوف" لثروت أباطة، وغيرها من الأعمال الدرامية المأخوذة عن أعمال روائية، كما في بعض أعمال محمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، وبهاء طاهر، ومجيد طوبيا، وغيرها الكثير من الأسماء الرائدة في إبداع الرواية العربية التي لاقت أعمالها نجاحاً واسعاً.

وقد اتجه بعض الروائيين المعاصرين في توظيف الدراما السينمائية والتلفزيونية لما أسهمت فيه لجيل الستينيات والسبعينيات، فدخلت عديد من النصوص الروائية المعاصرة إلى الدراما، كما في "عمارة يعقوبيان" للروائي علاء الأسواني، و"ذاكرة الجسد" للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، و"الفيل الأزرق" للروائي الشاب أحمد مراد، وغيرهم الكثير.

ومن ثمَّ فإنَّ انتقال النص المكتوب إلى المنطوق درامياً كان جزءاً لم ينقطع من مسيرة الرواية العربية، ويكفي أن نشير إلى أن رواية "زينب" أول رواية فنية عرفها الأدب العربي كانت من أهم تجارب السينما المصرية في بداياتها الأولى، وقد حققت التجربة نجاحاً كبيراً غير متوقع «وبعد هذا النجاح قام الدكتور هيكل بإعادة طبع قصته في كتاب وضع عليه اسمه صريحاً، وأكثر من هذا أن قصة زينب هي القصة المصرية الوحيدة التي ظهرت على الشاشة مرتين، مرة في فيلم صامت في سنة ١٩٣٠ م، ومرة في فيلم ناطق في سنة ١٩٥٢ م»^(١).

ومع الصراع العربي الإسرائيلي ظهرت عدد من الروايات التي قامت على تجسيد هذا الصراع وما فيه من بطولات فدائية، وتحولت إلى أعمال سينمائية مثل "الرصاص لا تزال في جيبي" لإحسان عبد القدوس، "العمر لحظة" ليوסף السباعي، "أبناء الصمت" لمجيد طوبيا.

وقد استثمر صناع الدراما هذا الإقبال الجماهيري على تلك الأعمال الدرامية في تحويل بعض الروايات المخبرية إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفزيونية لاقت رواجاً واسعاً لدى المشاهد العربي، فتلقت الكتابة السينمائية مع الكتابة الروائية، لتحرك الشخصيات خارج فضاء النص الروائي وحيزه المكتوب. وتتحول الرموز الكتابية إلى انفعالات إنسانية حية.

(١) السينا في الوطن العربي، جان الكسان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٥١)، مارس ١٩٨٢ م، ص ٢٥.

كانت بداية تلك الأعمال في الأدب المخبراتي مع "الصعود إلى الهاوية" لصالح مرسي التي تحولت إلى فيلم عام ١٩٧٨ م، ثم اتجهت روايات الصراع المخبراتي إلى دراما المسلسلات التلفزيونية عام ١٩٨٠ م برواية "دموع في عيون وقحة" التي حمل المسلسل العنوان ذاته، وأتى في دراما تشويقية عكستها أحداث تلك الروايات، فضلاً عن طبيعة عنصر الامتداد الزمني لتلك الحلقات التي تزيد من احتدام هذا العنصر التشويقي، إذ «يستأثر المسلسل التلفزيوني باهتمام بالغ من المشاهدين، ويؤثر تأثيراً كبيراً في عقولهم ووجدانهم وسلوكهم بما يتضمن من امتداد زمني وعناصر من التشويق والتمثيل والإخراج تغري بالمتابعة»^(١).

وبعد النجاح الذي حققه المسلسل أنتجت رواية "رأفت الهجان" في مسلسل تلفزيوني حمل عنوانها، وعُرض في ثلاثة أجزاء (١٩٨٧-١٩٩٠-١٩٩١)، وتعد أهم رواية كتبها صالح مرسي، وقد حظيت باهتمام كبير من قبل الجمهور الذي وجدت لديه صدى واسعاً أسهم في أن يحقق للعمل الأدبي المكتوب ولاسم صاحبه ذيوغاً أكبر، وذلك باعتراف صالح مرسي نفسه: «أعترف بأن المسلسل حقق دعاية غير عادية للعمل، فإذا كان الكتاب قد وزع ربع مليون نسخة فإن المسلسل شاهده ٢٠٠ مليون عربي»^(٢).

(١) الكلمة والصورة: دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون، د. عبد القادر القط، سلسلة النقد الأدبي، المركز القومي للآداب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٨٩ م، ص ١٩١.

(٢) صالح مرسي: الصحف اليهودية رشحتني جائزة نوبل في الخيال، ص ١١.

كما أنتجت رواية "سامية فهمي" في مسلسل تلفزيوني بعنوان "حرب الجواسيس" (٢٠٠٩).

ومن الذين تركوا أثراً واضحاً ومميّزاً في كتابة الأفلام الروائية في دائرة أعمال التجسس الكاتب "إبراهيم مسعود"، أسهم في ذلك انتماؤه إلى القوات المسلحة، فقد عمل بها ضابطاً بسلاح المدرعات، ثم التحق بجهاز المخابرات العامة المصرية.

ومع أن الكاتب إبراهيم مسعود أصدر بعض نصوصه في كتابات منشورة قبل إنتاجها في دراما سينمائية أو تلفزيونية، ولكن كتاباته الدرامية طغت على سواها، وهو أمر لا يتقصّ قطعاً من إبداعه في هذا الاتجاه. فقد قدم نصوصاً تلفزيونية وإذاعية وسينمائية متميزة في تجسيد هذا الصراع، منها: "إعدام ميت" (١٩٨٥)، "بئر الخيانة" (١٩٨٧)، "فخ الجواسيس" (١٩٩٢).

ومع النجاح الذي تحقّق للدراما المأخوذة عن أعمال هذا الاتجاه الروائي أُنتج عام (٢٠١٤) مسلسل "عابد كرمان" الذي أخذ عن قصة "كنت صديقاً لديان" لماهر عبد الحميد.

ولم تقف الأعمال الدرامية في هذا الصراع المخبراتي عند الأعمال المأخوذة عن روايات أو نصوص كتبها روائيون، وإنما ظهرت نصوص دخلت إلى السينما بعيداً عن الأدب. وإن لم تختلف عن الأهداف التي يحملها هذا الاتجاه.

وتوالي هذه الأعمال إنها يؤكد نجاح الاتجاه المخبراتي في الوصول إلى المتلقي بل وشغفه به؛ لأن العمل الدرامي أيّاً كانت مراميّه يبقى مرتبطاً بأهداف ربحية لا يحققها إلا الإقبال الجماهيري.

الباب الثاني

دراسة تطبيقية في أعمال صالح مرسى

- الفصل الأول: مدخل إلى دراسة أدب صالح مرسى
- الفصل الثاني: الراوي ولغة الحكى
- الفصل الثالث: الشخصيات الروائية
- الفصل الرابع: الزمن والمكان

الفصل الأول

مدخل إلى دراسة أدب صالح مرسى

سيرة أدبية

في مدينة كفر الزيات التابعة لمحافظة البحيرة ولد الكاتب صالح مرسى في السابع عشر من فبراير عام ١٩٢٩م، انتقل مع أسرته إلى مدينة الإسكندرية، ثم انتسب إلى جامعتها؛ ليحصل على ليسانس الآداب في تخصص الفلسفة عام ١٩٥٩م.

عمل صالح مرسى خلال دراسته مساعد مهندس بالقوات البحرية، ساعده في ذلك دعم رؤسائه في العمل على استكمال دراسته، وتسهيل الأمور له، كما حكى قائلاً: «كان رؤسائي في البحرية كراماً معي، فنقلت في البداية إلى "المحروسة" اليخت الملكي الرابض على الرصيف الذي عرف باسمه دون سفر أو سفريات حتى أستطيع مواصلة الدراسة»^(١).

كان تشجيع الأديب "يوسف إدريس" وإشادته بموهبة صالح مرسى في كتابة القصة القصيرة دافعاً قوياً للدخول إلى عالم النشر، والخروج بكتاباته الأدبية من مجرد تلبية فطرة الإبداع والاستجابة لهواية الكتابة إلى لقاء القراء على صفحات المطبوعات والمجلات الأدبية، فبعد اطلاع إدريس على بعض قصصه القصيرة أرسل إليه خطاباً ملاً روحه الفنية بالحماس والتشجيع، أتى فيه: «أنت

(١) هم وأنا، صالح مرسى، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص١١٩.

لست بكااتب قصة فقط، ولا أنت مجيد فقط، ولكن مستواك غير عادي في الكتابة. أنت فنان^(١)، كما كان هذا التشجيع سبيلاً وداعماً للاقتناع بمغادرة مستقره وموطن عمله في الإسكندرية، والانتقال إلى مدينة القاهرة.

فمع انجذابه العميق إلى عالم الأدب وما وجدته في ذاته من طاقات الطموح استقر رأيه على أن يترك مدينة الإسكندرية وعالم البحر الذي ارتبط به لسنوات، وينتقل إلى القاهرة حيث رجالات الأدب والصحافة، وبطبيعة الحال لم يكن القرار سهلاً أن يترك مصدر رزقه الوحيد، ويمضي إلى عالم مجهول تملؤه المغامرة غير المحسوبة، غير أن الأقدار كانت تحبب له في تلك المخاطرة ما تصبر إليه نفسه في الدخول إلى عالم الصحافة، والاقتراب من الأدباء والكتاب الذين عرفهم من خلال الكتب أو الصحف، فتهيأت له الظروف أن يعمل سكرتير تحرير في مجلة الهدف التي ترأس تحريرها أحمد حمروش، ومنها إلى مجالات ثقافية وأدبية أخرى، كمجلتي صباح الخير والمصور.

وتتنوع أعمال صالح مرسى الروائية والقصصية بين ثلاثة اتجاهات موضوعية، أولها تجسيد الواقع الاجتماعي والإنساني كما في أغلب أحداث مجموعته القصصية "الخوف" (١٩٦٠)، وهي أولى أعماله التي عرفت طريقها إلى النشر، ورواية "الكذاب" (١٩٦٥)، وتدور حول مغامرة واقعية عاشها الكاتب. حين تخفى في شخصية "جرسون" بأحد مقاهي السيدة زينب، عايش بتلك الشخصية المستعارة أهل هذا أخي البسطاء، لينقل إلينا مشاهد اجتماعية من هذا الواقع وأهله الذين منحوه حباً جمَّلته عنفوية المشاعر وصدقها، رغم

(١) السابق، ص ١٦٣.

شخصيته الزائفة التي تخفى وراءها، فضل محبوباً فيها، يصارع أكذوبته في شخصية "الكذاب".

ومن أعمال هذا الاتجاه روايته "السجين" (١٩٧٦) التي ترسم صورة المجتمع المصري في فترة الحرب العالمية الثانية، وما شهده من تحولات اجتماعية عميقة حاول الكاتب رصدها، ورصد انعكاساتها على منظومة القيم والثوابت المستقرة في المجتمع من خلال مناقشات صريحة على لسان أبطال الرواية، ورواية "المهاجرون" (١٩٨٦) التي حاولت تجسيد تجربة الهجرة من مصر، وما يرتبط بها من أصداء اجتماعية، كما ينتمي إلى هذا الاتجاه كذلك بعض قصص مجموعته "حب للبيع وقصص أخرى" (١٩٩٠).

ويدور الاتجاه الثاني في كتاباته حول أدب البحر الذي عاش معه قسماً من عمره إبان عمله بالقوات البحرية، فضلاً عن عشقه للرحلات والأسفار، وفي هذه الأعمال يتناول صانع مرسي عالم الصيادين والصيد، ومواجهة العواصف والأفراد، وصلة هذا كله بمعالم المدينة، البحر في هذا العالم مصدر للرزق ومصدر للخطر معاً، صلة بالطبيعة وامتداد على المجهول في آن^(١).

وفي مقدمة تلك الأعمال رواية "زقاق السيد النبطي" (١٩٦٣) التي حظيت - رغم أنها من بواكير مسيرته الإبداعية - بثناء كبير وإشادة واسعة من قبل كبار النقاد أمثال د. محمد مندور، ود. غاني شكري، ود. لطيفة الزيات، وكبار الأدباء في عصره، في مقدمتهم أديب نوبل نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس.

(١) قاموس الأدب العربي الحديث، ص ٢٨٢.

وتدور الرواية حول زقاق يعيش فيه مجموعة من رجال الصيد الكادحين الذين يرتبطون بصلة قرى مع السيد البلطي، وتمضي الأحداث برحيله بعد أن ابتلعه جوف البحر في إحدى رحلات الصيد، ولكنه أصبح بتاريخه أسطورة في وجدان أبناء الزقاق الذين تركهم يواجهون من دونه مصيراً قائماً، يصارعون معه واقعهم الجديد.

كما كتب في هذا الاتجاه الأدبي مجموعته القصصية "خطاب إلى رجل ميت" (١٩٦٧)، وروايته "البحر" (١٩٧٣)، ورحلات السندباد البري" (١٩٩٣)، وهاتان الأخيرتان من أدب الرحلات الذي يأتي في أدب صالح مرسي محتشداً بغايات إنسانية تتجاوز وصف مشاهد وأماكن، أو تقديم انطباعات شخصية عنها.

كما أصدر مجموعته "البحار مندي وقصص من البحر" (١٩٨٧)، جمع فيها ما كتبه من قصص قصيرة عن البحر في مجموعاته "الخوف"، "خطاب إلى رجل ميت"، "حب للبيع وقصص أخرى"، بالإضافة إلى قصته الطويلة "مغامرات البحار مندي" التي ضمنها المجموعة ذاتها.

أما الاتجاه الثالث وأكثر أعمال صالح مرسي تميزاً أدب الجاسوسية أو الأدب المخبراتي، فقد بدأه - كما أشرنا آنفاً - بمجموعة "الصعود إلى الهاوية" (١٩٧٦)، ثم توالى رواياته في هذا الأدب الذي بلغ مجموع أعماله فيه خمسة أعمال، فضلاً عن كتابيه "نساء في قطار الجاسوسية" (١٩٩٤)، و"السير فوق خيوط العنكبوت" (١٩٩٦)، اللذين يتناولان عالم المخابرات الخفي، بالإضافة

إلى مقالات صحفية متناثرة في الحديث عن بعض عمليات الجاسوسية، كما في مقالتيه "عالم من زجاج" و"تزييف الواقع في أدب الجاسوسية" المنشورتين في مجلة الهلال.

ورغم هذا التنوع الذي عرفه أدب صالح مرسى فإن الاتجاه الأخير هو ما ربط بينه وبين الجمهور، وفتح أعين القراء على إبداعه، رغم تعامل النقاد مع تجربته في هذا الأدب بإغفال وغبن واضحين.

وقد تهيأت عدة مقومات لاقتراح اسم صالح مرسى بهذا الاتجاه في أدبنا العربي، في مقدمتها وعيه الفني بأدوات السرد في تجسيد هذا العالم الخفي، وتضمنين النصوص أبعادًا اجتماعية وجوانب إنسانية منحت العالم المسرود حيوية أخرجته من الطابع الوثائقي الجاف.

كما أن إخلاصه لهذا الأدب ومعايشة بعض شخصياته الحقيقية ربما كان سببًا في ارتباطه العميق به وإقباله الشغوف على أن يصبَّ فيه خمس تجارب أدبية ناجحة صاغت له منذ البدايات الأولى تفرّدًا فنيًا في هذا الاتجاه، «فلعله وجد في روايات الجاسوسية مجالًا جديدًا لن ينافسه فيه أحد، أو تجربة جديدة للكتابة»^(١).

وفضلاً عما سبق كان انتقال تلك النصوص السردية إلى عالم الدراما السينمائية والتلفزيونية سببًا مباشرًا في معرفة الجمهور بصالح مرسى وأدبه. ولم يقف رواج تلك الأعمال عند القارئ العربي فقط، وإنما وجدت من

(١) هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسى تجاهله النقاد حيًا وجاملوه ميتًا، ص ٢٩٣.

خلال الترجمة قبولاً لدى لغات ومجتمعات أخرى، فقد «ترجمت مجموعة "الصعود إلى الهاوية" إلى الصينية والفرنسية، و"رأفت الهجان" إلى الصينية واليوغوسلافية»^(١).

ولصالح مرسى كتاب في أدب السيرة الذاتية. وعنوانه "هم وأنا" (١٩٩٦) تناول فيه ذكرياته التي جمعت بينه وبين كوكبة من أعلام الأدب في مصر، وهم: نجيب محفوظ، يحيى حقي، يوسف إدريس، يوسف السباعي، توفيق الحكيم، وقد تحدث فيه عن مظاهر التأثير بتجارب هؤلاء الكتاب، ودورهم إبداعياً وشخصياً في تشكيل وجدانه وتجربته الأدبية.

وثمة ملاحظات على هامش تلك المسيرة الأدبية ينبغي الإشارة إليها:

أولاً: كانت بداية التجربة الإبداعية لدى الكاتب مع القصة القصيرة، غير أنه اتجه إلى الإبداع الروائي بعد أن استجاب لنصيحة قدمها إليه الأديب يوسف إدريس بأن يجعل من قصته "زقاق السيد البلطي، والحياة تسير" عملاً واحداً مطوّلاً. ومن ثمّ بدأ أولى أعماله الروائية، ولكنه مع ذلك لم يتخل كليّة عن كتابة القصة القصيرة وإنها لازمته على مدار مسيرته الأدبية، وقد عبر عن ارتباطه بهذا الجنس الأدبي بقوله: "نقد ظللت على وفائي للقصة القصيرة. كان هذا الشكل الفني يتسلل إلى مداري النفسي فأجود فيه وأغير وأبدل"^(٢).

(١) ورست السفينة في مرفئها الأخير: الموت يمنح صالح مرسى من تلبية نداء النورس. ص ٩.

(٢) هم وأنا، ص ٤١.

فقد استهل كتاباته في أدب الجاسوسية بمجموعته القصصية (الصعود إلى الهاوية)، كما أصدر بعدها بأربعة عشر عامًا مجموعته "حب للبيع وقصص أخرى"، وهو ما يشير إلى تعلقه بهذا الجنس الأدبي في كتاباته الأدبية التي تقلبت بين الرواية، والقصة القصيرة، وكتابة السيناريو، فضلًا عن الكتابة الصحفية.

ثانيًا: لم يكن رحيل صالح مرسى عن حياة البحر واتجاهه إلى الصحافة بعد أن ترك عمله في القوات البحرية انفصالًا عن هذا العالم الذي ارتبط به لسنوات. وإنما ظلَّ عالم البحر يشكل بالنسبة له مصدرًا ثرا للعديد من أعماله الأدبية التي أعقبت رحيله عنه، فقد ترك عمله في القوات البحرية إلى غير رجعة في العشرين من ديسمبر عام ١٩٥٥ م، ومع ذلك بقيت حياة البحر جزءًا أساسيًا من سيرته الإبداعية تشهد بذلك عناوين أعماله وتاريخ صدورها.

فعلى الرغم من أن اسم صالح مرسى قد لمع جماهيريًا من خلال الأدب المخبراتي الذي أبدع فيه خمسة أعمال أصبح بها اسمًا كبيرًا متفردًا في أدبنا العربي فإن آخر ما انشغل به قبل وفاته روايته (نداء النورس) التي أراد أن يعود من خلالها إلى الكتابة عن عالم البحر، ولكن الأقدار لم تشأ له أن يكملها؛ إذ وافته المنية إثر أزمة قلبية فجر السبت ١٧ من أغسطس ١٩٩٦ م.

ثالثًا: مع تنوع الاتجاهات التي عرفتھا إبداعات صالح مرسى فإن الرابط بينها هو الرؤية الواقعية للمجتمع التي يرصد من خلالها الصراع الإنساني في هذا المجتمع، فحياة الكادحين والبنسطاء في رحلات الصيد، ومن يجابهون الموت بين جوانح البحر بحثًا عن الحياة جزءٌ من هذا الصراع الذي تجسده

رؤية صالح مرسي الصادقة لواقع تلك الطبقة الاجتماعية، حتى في روايته "زقاق السيد البلطي" التي تبتعد - وفق القوانين الصارمة للواقعية وسماتها - بجنوح بعض أحداثها إلى مبالغات وخيالات تقترب فيها أحداثها من المبالغة الأسطورية فإنها مع ذلك تمتلك مضموناً اجتماعياً يعكس بكل وضوح جزءاً من هذا الواقع بتفاصيله الدقيقة، فهي «تقترب من الجو الأسطوري الذي يستمد من الواقع كل جزئيات الحياة اليومية»^(١)، بل هناك من يجعلها - بما يتجسد في أحداثها وشخصياتها من مظاهر الصراع التي تُفسر على المستويين الفردي والجماعي، وما فيها من رصد لماديات الواقع الخارجي الذي يأتي تمثيلاً لمواقف انفعالية تبرز معها موطن الصراع في هذا الواقع - رواية تقف «في انواق بين الواقعية التسجيلية والواقعية التحليلية»^(٢)، فهي - مع ما في بعض أحداثها من خيال - تعبير عن رؤية الكاتب الاجتماعية.

أما أدب الجاسوسية فهو الوجه الأبرز لواقعية صالح مرسي؛ بما تعكسه أعمال هذا الأدب من مظاهر الصراع والمواجهة التي تتخطى الأحداث فيها صراع الأفراد داخل إطار اجتماعي واحد؛ لتمتد إلى تجسيد المواجهة بين المجتمعات الإنسانية، ببواعث الحفاظ على مقومات الهوية أو الوجود، وبمرجعيات وتفسيرات تتجاوز تلك الرؤية المجتمعية الضيقة التي تقتصر في أسبابها على البواعث الاجتماعية أو السياسية النابعة من المجتمع ذاته، ليعبر عن

(١) الرواية العربية في رحلة العذاب، غالي شكري، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ١٩٧١م، ص ٢٧٨.

(٢) اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ط ١، ١٩٨٢م، ص ١٨٢.

شخصيته الوطنية والقومية، «فالأعمال الواقعية الكبرى تسهم إلى حد كبير في خلق هذه البيئة الروحية التي تنصهر فيها وبها الشخصية القومية، فهي تنقل الإنسان بطريقة مباشرة ومصورة بوضوح إلى قلب المعالم المميزة لوجوده القومي بمختلف أشكالها وتقاليدها التي ينبع منها الضمير القومي»^(١)، وبذلك يدخل هذا اللون الأدبي إلى الواقعية من خلال الارتباط بمقومات الهوية وعوامل الوجود التي تدافع الشخصية القومية عنها.

بين الثورة والنكسة:

تشكل الحقبة الزمنية التي عاش خلالها صالح مرسى بما شهدته من أحداث وطنية وقومية مدخلاً مهماً لدراسة شخصيته الأدبية؛ فقد أمضى في عهد الملكية نحو ثلاثة وعشرين عامًا شاهدًا في صباه وصدر شبابه على مظاهر الفساد التي كانت تضرب في كيان المجتمع المصري من طبقية، وفقر، وظلم اجتماعي، فضلاً عن الأحداث المأسوية التي شهدتها مصر في تلك الحقبة من تاريخها، وكان من الطبيعي أمام ذلك كله أن يعيش صالح مرسى - كغيره من المصريين - حالة من تردي الشعور بالكرامة الوطنية، وأن يتنامى لديه شعور بالانكسار والخزي، وتتملكه مشاعر الإحباط.

ومع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م رُسم للمجتمع واقع جديد، يرفع عن الفقراء سطوة الطبقة المقتية، ويدفع عن البسطاء عبودية السلطة المطلقة من

(١) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٠م، ص ٥٤.

الفاسدين وذوي النفوذ، وأخذت الثورة تعمل على تحقيق أهدافها في تحقيق العدالة الاجتماعية، والانتصار لطبقة الفقراء والبسطاء، ومواجهة مظاهر الظلم الاجتماعي والفساد الذي كان ينخر في جسد المجتمع.

وقد ارتبطت الثورة وأهدافها بعبد الناصر - رغم أنه واحد من حركة انضباط الأحرار - الذي رأى فيه المصريون حلماً وطنياً وقومياً كبيراً، استعاد مصر وكرامة المصريين، وتحول معه انكسار ما قبل الثورة إلى إحساس وطني متنامٍ بالكرامة الموفورة وتحرر الإرادة المصرية، فضلاً عن التحولات والإصلاحات الاجتماعية التي كان أهمها الانتصار للعمال والفلاحين، والعمل على إلغاء مظاهر الطبقية، وانعكس هذا التحول الاجتماعي الكبير الذي أحدثته ثورة يوليو في تكوين الشخصية المصرية.

ويبرز صالح مرسي - بوصفه واحداً من هؤلاء الذي عاشوا مفارقة الفترتين - بعض ملامح هذا التكوين: «قبل عبد الناصر - هذا كلام لأبناء ثورته والذين شبوا عن الطوق ليجدوا الفارس فوق حصانه يصول في ساحة العالم ويجول، رافع الرأس موفور الكرامة - قبله كان الواحد منا إذا سئل عن جنسيته قال "أنا مصري"، وكل حواسه مخالب على استعداد للنزال»^(١).

ولم تستمد التجربة الناصرية عوامل نجاحها من تلك التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أثمرتها ثورة يوليو فحسب، وإنما كانت شخصية ذلك الفلاح المصري الذي صاغ لمصر شخصيتها الجديدة،

(١) بعد أربعة أيام من ثورته، صالح مرسي، مجلة اخلال، مؤسسة دار اخلال، القاهرة، العدد (١١)، السنة الثامنة والسبعون، نوفمبر، ١٩٧٠م، ص ١٩٧.

عاملاً مهمًا أسهم في اكتسابه قلوب الملايين الذين كان صالح مرسى واحدًا منهم، «كل منا يحمل في نفسه ذكرى لجمال عبد الناصر الذي عاشنا وعشناه ثمانية عشر عامًا، وتحدث مع كل فرد في الثلاثين مليونًا»^(١).

وقد عمل الفن الروائي في بعض أصوات هذا الجيل على مساندة الثورة، ورصد التحولات الاجتماعية ومظاهرها التي رافقت هاتين المرحلتين من تاريخ مصر الحديث، و«تمكنت الرواية من التركيز على الجانب الإصلاحي الذي رافق مجتمعة الثورة منذ ميلاده، كما تمكنت من لمس بعض العثرات التي تولدت عن تزايد الاهتمام بالجانب المادي دون الروحي من حياة المجتمع»^(٢).

وكانت بعض أعمال صالح مرسى التي تقدم رؤيته الاجتماعية جزءًا من هذا الرصد الأدبي لتحولات الواقع الاجتماعي؛ «لأنها تنطلق من مركز مكاني واجتماعي صغير لتحاول أن تناقش من خلاله بعض القضايا الكبيرة، وأن تتعرض لطبيعة العلاقة بين الإنسان والإنجازات الحضارية، وأن تتنصر في النهاية للإنسان»^(٣).

ورغم تعدد الاتجاهات الأدبية وأشكالها لدى أدباء هذا الجيل تدفقت مسارب الإبداع التي توحدت أهدافها لمساندة الثورة بما تحمل من أهداف إصلاحية، وما حملته التجربة الناصرية في جانبها الإيجابي من إنجازات، ففي

(١) السابق، ص ١٩٦.

(٢) اتجاهات الرواية المصرية بعد الثورة، صبري حافظ، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (١٠٣)، يوليو ١٩٦٥ م، ص ١٠٦.

(٣) السابق، ص ١١٠.

تلك الحقبة «رحل الإنجليز عن مصر، وأمم عبد الناصر قناة السويس، وأحس الشعب المصري لأول مرة من زمان طويل بأنه يملك مقدرات نفسه.. كانت هناك خلافات سياسية واختلافات في المذاهب الفنية، لكن الكل كان يساند الكل، والكل يحتفي بالكل، ودماء الفن الجديد- في المسرح والقصة والشعر- تندفق في عنفوان غريب، وكنا كجيل نجتمع وكأننا نلتئم»^(١).

غير أن الأمور أخذت في الانحدار بعد سنوات قليلة من قيام الثورة، وبدأت تأخذ مسارًا بعيدًا عن تلك الأهداف التي ساندتها المصريون، بعد أن تشكلت مع النظام السياسي القائم إرهابات الهزيمة وأسبابها، وبطبيعة الحال ألقى الواقع السياسي بتبعاته على الواقعين الاجتماعي والأدبي، فقد «كانت مصر خلال عام ١٩٥٧ تشغى بالتيارات السياسية وتحتدم بالآراء المتصارعة.. ولقد ألفت الخلافات السياسية بظلالها على الفن عمومًا وعلى الأدب بصفة خاصة»^(٢).

ومع وقوع نكسة ١٩٦٧م التي مثل فساد حاشية السلطة الحاكمة أحد أهم أسبابها، كان الشعور بالضيق، وانحيار الحلم، وتصدع بعض القيم التي أنجبتها الثورة وعاش معها المصريون إلى أن أصابتهم فاجعة زلزلت وجدانهم. وكان صالح مرسى واحدًا من هؤلاء الأدباء والمثقفين الذين تركتهم مشاعر الانهزامية أمام شعور عميق بالرغبة في الانسحاب من المشهد، وأصابه ما أصاب كثيرين في تلك الفترة من النقمة على النظام السياسي الذي أورثهم

(١) هم وأنا، ص ٦٠.

(٢) السابق، ص ١٨٢.

النكسة ومرارتها، فكفر بتلك الشعارات التي حاولت أن تجمل المشوه من واقعهم، وتغلق الأعين عن حقائق كشفتها الهزيمة لكل ذي عينين: «كنت بعد نكسة ١٩٦٧م قد كفرت بالأدب كوسيلة لتنبيه الناس أو حثهم على الفعل الإيجابي، ورحت أردد أننا نكتب لمن لا يقرأ، وأنا شعب تصل نسبة الأمية فيه إلى قرابة الثمانين في المائة.. كان كل شيء حولي كان ينهار..»^(١).

لقد أسقطت النكسة كيانات الزيف، وفتحت الأعين والأفواه على المسكوت عنه، وأدرك كثيرون أن ما حققته ثورة يوليو نالت منه أهواء بعض رجالات النظام، حتى اختلطت المفاهيم:

«لقد وقعت قصة جازية في سنة من تلك السنوات التي أعقبت نكسة يونيو ١٩٦٧م، في تلك الأيام التي اختلط فيها كل شيء بكل شيء، تلك الأيام التي فقدنا فيها الاتزان كما فقدنا فيها الكثير من مقومات حياتنا..».

(الصعود إلى الهاوية، ص: ٤٤)

ولكن لم يلبث صالح مرسي أن تغلب على مشاعر الإحباط والانهزامية التي تسلت إلى ذاته، وأن يقاوم تلك الأحاسيس القاتمة التي استجاب لها البعض، فاعتزلوا الواقع: «لم أفعل ما فعله البعض منا، لم أتوقع ولم أغلق عليّ بابي وأنعزل عن الناس، كان قرارى هو النزول إلى الناس مباشرة، ومخاطبة هؤلاء الذين لا يقرؤون لأنهم لم يتعلموا، أو لأنهم لا يملكون ثمن مجلة أو

(١) السابق، ص: ٢٩٣.

كتاب، ولذلك فلقد اندفعت بكل ما أملك من موهبة وقدرات إلى العمل الإذاعي والتلفزيوني^(١).

بدأ صالح مرسي - كما يسرد في مذكراته - بالمسلسل الإذاعي "الحوت" الذي يحكي عن طبيعة العلاقة بين عبد الناصر والمشير عامر، ووجد المسلسل لدى الجمهور صدى واسعاً، وقد تميزت تلك البدايات بالجرأة ومكاشفة الواقع بإسقاطات الأدب، فكانت جملة تقديم المسلسل: «الحوت: قصة قرية داهمها الخراب فجأة» تعبيراً كاشفاً مع رمزيته عن أسباب تصدع أركان تلك القرية (مصر) في خراب الهزيمة، وهو ما نجده في مسلسله الإذاعي: "قاتل يبحث عن نفسه" الذي قامت إيماءاته الخفية على توصيف أسباب النكسة ومن وراءها، إلى غير ذلك من الأعمال الإذاعية ذات النزعة الانتقادية.

ومن خلال تلك المكاشفة وجلد الذات وتوصيف أسباب الهزيمة كان المدخل إلى الخلاص من انكسارات هذا الواقع، وتعبئة المجتمع للخروج من تلك السقطة التاريخية التي مُنيت بها الأمة العربية، واستعادة الروح المعنوية لمجتمع سقط في شَرَك تلك الهزيمة النفسية بعد هزيمته العسكرية، من خلال توظيف الإبداع للوصول إلى شتى أطرافه، «فقد قاده ظنه أن القضاء على الهزيمة والخلاص منها يتطلب تكثيف الاتصال الجماهيري»^(٢).

(١) السابق، ص ٢٩٣.

(٢) الثورة والإحباط: مذكرات الأدباء وأساتذة الأدب، د. محمد الجراي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥ م، ص ٢٣٩.

وقد أخذ هذا الاتصال الجماهيري لدى صالح مرسي مظاهر عدة. بدأت بالأعمال القصصية بعد أن اختاره رئيس جهاز المخابرات العامة المصرية وقتها لكتابة بعض قصص الجاسوسية من واقع ملفات المخابرات التي تكشف وقائعها عن الدور الوطني للجهاز في التصدي للمخططات العدائية، وترفع عنه الاتهامات التي نالت من صورته أمام المجتمع إبان فترة رئاسة صلاح نصر للجهاز (١٩٥٧-١٩٦٧). ثم قُدمت تلك المسلسلات - تحقيقاً لأهداف هذا الاتصال الجماهيري - عبر إذاعة صوت العرب. «وقد كان يمكن لصالح مرسي أن يكتفي بكتابة المسلسلات الإذاعية، لكنه آثر أن ينقل هذا العالم إلى الأدب»^(١).

وباستقراء بسيط لتلك المسيرة الأدبية التي حاولنا من خلالها رصد شخصيته الإبداعية مع الأحداث الوطنية التي شهدتها تلك الحقبة من تاريخ مصر، بين طموحات الثورة التي ساند أهدافها وانكسارات الهزيمة التي كاشف أسبابها يمكننا القول بأن الوعي بالدور الاجتماعي والوطني للأديب، والإخلاص العميق لهذا الدور مجرداً من الانتماء للأفراد هما الباعث الحقيقي لاستمرار الكاتب في هذا اللون من الكتابة الروائية.

صالح مرسي وعالم المخابرات:

على الرغم من أن دخول صالح مرسي إلى الكتابة الأدبية عن عالم المخابرات وحروب الجاسوسية أتى في بدايته - كما أشرنا آنفاً - بإيعاز مباشر

(١) وداعاً صالح مرسي: الكاتب كالبحر: كلاهما لا يموت، ص ١٣٢.

من رئيس الجهاز الأسبق - وإن كنا لا ندرى سبب اختياره تحديدًا - ولكنه سرعان ما دخل إلى هذا العالم، وأصبح واعيًا بقوانينه ومصطلحاته التي لا يدركها إلا عسكريون تمرسوا في هذا العالم وعرفوا خفاياه.

ويفسر الكاتب إقباله على هذا النوع من الكتابة - رغم عدم تخصصه في معارفه - بحالة الشغف الشديدة التي أخذته إلى الاهتمام به، والبحث في أصوله ومعارفه: «بداية، يجب أن أعترف أنني لست متخصصًا في مثل هذا المجال الخطير من مجالات المعرفة الإنسانية الحديثة.. غير أنني أستطيع أن أزعم أنني "مهتم" بهذه المعرفة التي تحولت في السنوات الأخيرة إلى علم له أصوله وقواعده.. وهو - ككل فرع من فروع العلوم - لا يتوقف تطوره عند حد، وشأنه شأن كل علم، على الإنسان أن يتابع - بقدر ما يتاح له - ويلاحق هذا التطور»^(١).

فلم تقف مساهمات الكاتب عند تحويل وثائق العمليات المخبرانية ووقائع الجاسوسية إلى عالم أدبي يتداخل في نسيجه الفني الواقع بمسحات من الخيال وجماليات الخطاب السردي التي تستثير وجدان المتلقي مع أحداث نصوصه، وإنما تجاوزت إلى رصد هذا العالم وأبرز عملياته في كتاباته الثرية البعيدة عن الكتابة الروائية، كما في كتابه "نساء في قطار الجاسوسية" بجزأيه، وبعض مقالاته الصحفية.

وفي أعماله الروائية كثيرًا ما يدخل إلى بنية السرد التعريف ببعض العمليات المخبرانية والأنشطة التجسسية، أو التأريخ للمنظمات اليهودية

(١) عالم من زجاج، ص ١٤٠.

ودورها في صراعات هذا العالم، كما في "رأفت المهجان" - على سبيل المثال - التي قطع فيها مسار السرد بالحديث عن أسباب نجاح الموساد، ودور المنظمات اليهودية التي ولدت في فلسطين قبل قيام دولة إسرائيل. ومنها الوكالة اليهودية التي استطاعت عبر نشاطها في القاهرة أن تكشف عددًا من قضايا التجسس لصالح الحلفاء إبان الحرب العالمية الثانية، ومن أشهرها قضية الجاسوس الألماني "هانز ابلر"، أو كما كان يعرف باسمه المصري "حسين جعفر"، واشتهرت تلك القضية باسم قضية الراقصة حكمت فهمي^(١).

وكثيرًا ما يستغل الكاتب موقعه السردى في تحليلاته الخاصة التي يتكئ فيها على اهتمام معرفي كَوْن لديه خبرة ببعض طرائق التفكير لدى شخصيات هذا العالم، فضلًا عن اقترابه من أغلب الشخصيات التي تتناولها أحداث رواياته؛ وهو ما يفسر بعض المبهات التي أوقفه عندها تحفظات يفرسها مصدر معلوماته الذي يستقي منه الأحداث، كما في أحد مقاطع الرواية السابقة الذي يضع فيه تعليقًا يعتمد فيه على معرفته بعادات ضباط الموساد:

"لم نستطع الوصول إلى الاسم الحقيقي لهذا الضابط الإسرائيلي، إن لم يكن هذا هو اسمه بالفعل.. كما أننا لم نستطع معرفة السبب في أن يطلق الرجل على نفسه اسم "ميخائيل" وهو اسم مسيحي.. غير أن التعليق الوحيد الذي نملكه لهذا الموضوع هو أن ضباط المخابرات الإسرائيلية تعودوا أن يطلقوا على أنفسهم أسماء عربية، سواء أكانت إسلامية أو مسيحية أو مشتركة بين الأديان

(١) رأفت المهجان، ج١، ص ١٣٧ - ١٤٠.

الثلاثة، مع ملاحظة أن اسم ميخائيل هذا هو الاسم العربي لاسم "مايكل" الانجليزي، أو "ميشيل" الفرنسي".

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٥٠٠)

ويلجأ الكاتب من موقعه الروائي إلى استقراء الأحداث وتحليل مساراتها بتفسيراته الخاصة أمام افتقاده المعلومات اليقينية التي يقدمها إلى القارئ:

«يقيناً سهر محسن ممتاز مع رئيسه وزميله حسن صقر في تلك الليلة حتى مطلع النهار.. وإذا كنا نفتقد شهود عيان أو أدلة مادية تؤكد هذا الزعم، فلقد كان لا بد لنا من اللجوء إلى التحليل واستقراء منطق الأشياء».

(رأفت الهجان، ج ١، ص ٣١٦)

ولم يعمد صالح مرسي - بالاستناد إلى وعيه المكتسب بهذا العالم - إلى تفسير مسارات الأحداث أو استقراء الوقائع المهمة فحسب، وإنما عمد بهذا الوعي إلى ربط تلك الأحداث بطبيعة التكوين النفسي لشخصيات هذا العالم، وهو أمر تكرر في كثير من مواضع رواياته، ونقرأ منها وقفته السردية في رواية "سامية فهمي" التي ربط فيها بين قراءة الأحداث وما تعكسه من أبعاد نفسية وذهنية في تحركات ضابط الموساد التي تفسر العقلية الإسرائيلية:

«لا بد لنا هنا من إلقاء نظرة ولو سريعة تستكشف بها كيف كان يفكر ضابط المخابرات الإسرائيلي الذي أطلق على نفسه اسم أبو سليم، وبالتالي كيف كان يفكر جهاز المخابرات الإسرائيلي: حتى تستقيم الأمور. وتتضح

الخيوط، كل الخيوط أمام من يريد أن يعرف كيف كانت العقلية الإسرائيلية تفكر وتتحرك في تلك الحقبة الخطيرة والمشحونة التي أعقبت هزيمة يونيو ١٩٦٧».

(سامية فهمي، ج٢، ص١٩٣)

وقد بدا بشكل واضح اهتمام الكاتب في كثير من نصوصه التي تنتمي إلى هذا الاتجاه بقوانين هذا العالم الخفي، فجعل من متنه الروائي مساحة تعريفية للقارئ ببعض أصول عالم المخابرات وقواعده الخاصة، بما يكشف عن سعة اطلاعه وقراءاته عن هذا العالم.

أولى قواعد هذا العالم السرية المطلقة التي تحيط بأجوائه وتغلف أحداثه بالغموض، ويرتبط بتلك السرية نجاح تنفيذ الخطة التي ترسم مسار الأحداث:

«ففي ذلك العالم الغامض يصبح لكل شيء أصول وطقوس، ولكل شيء أيضًا مذاق.. وأيًا ما كانت هذه الأصول والطقوس وذلك المذاق فإن السرية هي الملح الذي بدونه لا يؤكل طعام».

(دموع في عيون وفحة، ص٥٤)

وتسرد أحداث عديدة من روايات الكاتب كثيرًا من المشاهد التي تعمق معها تلك القاعدة التي ترتفع بمسؤولية أي شخص يدخل إلى هذا العالم الخفي - مهما كان في ذلك من مغالبة الذات - إلى مستوى لا يمكن معه اعتبار تلك السرية من باب المترفات:

«أحسّت سامية أنها محاصرة، أحسّت لحظة أن الكتان ليس ترفاً يطلبه منها عادل مكّي، ولكنه ضرورة لا تملك هي ولا يملك هو حياها شيئاً».

(سامية فهمي، ج ١، ص ٦٥)

ولا تعني السرية الكتان فقط. وعدم الإفصاح اللفظي. وإنما هو كتان الخواس والجوارح الذي يقتضي وضع كل إساءة ولفتة وكلمة في حسابات الحذر التي تقتضيها اعتبارات تلك السرية:

«فالأمن يتطلب "سرية مطلقة" وكتاناً شديداً، وإخفاءً كاملاً لتلك الحركة المحسوبة في حقل ترصد فيه كل حركة وكل همسة وكل إساءة، بل كل نظرة».

(الحفار، ص ٨٥)

فمن مهارات رجل المخابرات أو العميل أن تتدرب عيناه على أن تلاحظ عيناه كل شيء دون أن يلحظ الآخرون أي شيء، وأن يضع كل ما حوله في حسابات دقيقة تخفي ما في طويته، ودون أن يشير أية احتمالات للشكوك:

«كان الشوان الآن قد تعلم كيف تلتقط عيناه كل ما يدور حوله دون أن يلتفت أو يبدّر منه ما يوحى بذلك.. كان الإسرائيليون قد درّبوه على الملاحظة. وعلى ألا تُفُلت عيناه شيئاً، وكان المصريون قد استفادوا من ملكاته تلك حتى آخر قطرة».

(دموع في عيون وقحة، ص ٢٤١)

ومن الأصول التي يقوم عليها العمل المخبراتي التعامل مع الحقائق، لا التعامل مع التخمينات أو التوقعات الافتراضية، أو إملاءات هواجس النفس، فليس غير الحقائق تستند عليها الأفكار وتحسب بها الخطوات، وتقيم من خلالها المواقف:

«في مثل هذا العالم الخفي قد يقتنع البعض بالحاسة السادسة والإلهام وما إلى ذلك، ولكن الحقيقة تظل دائماً سيدة كل موقف، وكل تقدير لموقف.. الحقيقة ولا شيء عداها».

(الخفار، ص ٣٣٠)

وهذا التعامل مع الحقائق يفرض معه التخلي عن الاحتكام إلى العواطف الخاصة في تقدير المواقف وتقييم الشخصيات؛ حتى لا تبني الأحداث وتفسيراتها على انفعالات؛ ومن ثم تكون قراءتها غير منضبطة بالمنطق وحقائقه:

«فرجل المخبرات لا يتعامل ويجب ألا يتعامل مع العواطف، وإنما تعامله فقط مع الحقائق وجهاً لوجه».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٤٣٧)

إن قوام هذا النشاط الإنساني هو العقل والتفكير المبني على مناورات ذهنية، فهو حرب عقول تدار بذكاء التدبير والتخطيط، لا مجال فيها للمصادفة، حتى وإن أزرت بعض تلك المصادفات مخططاً ما فإنها مصادفات تأتي في سياق الخطط المحكمة وببدائلها، لا افتراضية:

«.... عندما قلت لعادل مكى إن المصادفة في هذا الحقل تلعب أيضًا دورها المؤثر، نظر إليّ في دهشة من لم يفهم قصدي.. حتى إذا ما ذكرته أن لقاء نبيل سالم في ذلك المقهى وفي هذا الوقت من الليل بشريف بكري كان مصادفة بحتة.. قال إن المصادفة هنا- إذا كنت مصممًا على استعمال الكلمة- من الممكن أن يطلق عليها اسم المصادفة المخططة... فلولا الخطة التي وضعت لشريف بكري، لما وقعت المصادفة أصلًا».

(سامية فهمي، ج ٢، ص ٢٢٥)

لا مكان في هذا العالم السري لحسابات وجدانية، أو توقعات اعتباطية؛ فلا بد وأن تحسم "اللعبة" في النهاية لصالح من يستطيع أن يوظف قواعدها بذكاء التصرف ومهارة المخادعة، وما يمكن أن تكشف عنه مسار أحداث بعض الأعمال من صدق توقعات رجل المخابرات وتنبؤاته لتصرفات الخصم إنما هو خاضع لقواعد هذا العالم وحسابات تلك اللعبة:

«كيف يتأتى لهذا الرجل المصري أن يتنبأ بما يمكن أن يفعله رجل إسرائيلي في المستقبل.. ولقد قال له زكريا- ضابط المخابرات- أن المسألة ليست شطارة كما يظن، وأن للأمر في هذا العالم الرهيب قواعد تعطي لمن يتبعها حق التفوق والسبق».

(دموع في عيون وقحة، ص ٢٦٣)

وتفسير نجاح هذا الأداء الذي يحتكم إلى الذكاء، والمهارة في تقديرات المواقف بحسابات دقيقة لكل خطوة هو المعرفة التي تشكل مصادرها قاعدة

أساسية في حسم تلك الحرب، والتفوق في إدارة لعبتها بذكاء من يقف على أحد أهم أسباب القوة فيها، وهو المعرفة:

«إن المعرفة - في هذا العالم الخفي - هي السلاح المضمون الفعالية».

(الحفار، ص ٣٥)

فنجاح التوقعات التي يفترضها ضابط المخابرات في أفعال الخصم أو ردود أفعاله - كتلك التي قرأناها مع شخصية "طاهر رسمي" في أحداث (الحفار)، وشخصية "محسن ممتاز" في أحداث (رأفت الهجان)، وشخصية "الريس زكريا" في أحداث (دموع في عيون وقحة)، وشخصية "عادل مكّي" في (سامية فهمي) - يرتبط بمهاراته في تحريك خيوط اللعبة بذكاء، وإعادة ترتيب الأحداث ترتيباً صحيحاً، وقراءة الشخصيات وتكوينها النفسي والذهني الذي يتحكم في سلوكياتها ويقود إلى معرفة نقاط قوتها وضعفها، وكيفية إدارة اللعبة وتقديراتها التي تحكمها حسابات شديدة التعقيد:

«إذا كان هذا النوع من النشاط الإنساني له قوانينه وقواعده التي لا تختلف في أصولها وجذورها من دولة إلى دولة، أو من جهاز إلى آخر... إنها يأتي الاختلاف في التفاصيل التي تخضع - مع الظروف الموضوعية المحيطة بكل حالة - للتقدير الشخصي لضابط هذه الحالة.. وقد لا يكون الاختلاف من جهاز إلى جهاز آخر فقط، بل ربما كان بين ضابط وآخر في الجهاز الواحد.. إن التصرف هنا - أو كما يطلقون عليه التكنيك - هو أقرب إلى بصمة الفنان منه إلى أي شيء آخر».

(سامية فهمي، ج ٢، ص ١٩٣)

وامتلاك تلك المهارة الذهنية وطرائق التفكير في "تكنيكات" مواجهة الخصم من السمات الأساسية الفارقة بين العمل المخبراتي والعمل البوليسي:

«أصبح عليه الآن أن يتحدث إليها عن المبادئ العامة التي تحكم علم المخبرات أو لعبة الذكاء هذه.. فراح يحكي في طلاوة من يدرش في أمور الحياة العادية أن المخبرات في الأصل هي صراع رؤوس تفكر، فليس فيها ذلك العنف الذي يتميز به العمل البوليسي».

(سامية فهمي، ج ٣، ص ٥٠٥)

ويمثل علم "الإثارة" إحدى أهم قواعد العمل المخبراتي، وهو أيضاً أحد مظاهر تلك المهارة الذهنية في جمع المعلومات وتوفير مصادر المعرفة التي تقوم عليها الحقائق، ويحدثنا الكاتب عن مفهوم هذا العلم في سياق سرده، قائلاً:

«كان على الفتى مثلاً أن يتعلم كيف تكون الإثارة، و"الإثارة" وحدها علم كامل تنمو حدوده وتتكشف دهايزه وتنشعب وتتعدد وتتسع يوماً بعد يوم!

"الإثارة" هي علم الحصول على المعلومات بوضع من تريد منه البوح بما لديه من معارف وأسرار في حالة نفسية تدفعه دفعاً إلى الحديث والبوح بما لديه دون أن تطلب منه ذلك، أو حتى تشير ولو من بعيد إلى ما تريد أن تعرفه!»

(رأفت اضجان، ج ٢، ص ٥٠٧)

وتقوم تلك القاعدة على فن الحصول على المعلومة وتجنيد مصادرها، أو ما يسمى في اصطلاحات هذا العلم "الاحتياجات"، وتمثل شخصية رافت الهجان نموذجاً واضحاً لتوظيف هذا العلم في بناء الأحداث، واختيار شخصياته التي يكون لكل منها مدخلها الخاص:

«فإن علاقة الفتى إذا ما توطدت بهذه السيدة سوف تتيح له - خاصة بعدما تعلم أسلوب "الإثارة" - أن يستمع ويحصل على ما يريد من أسرار.. وأن هذه المجموعة من الممكن أن تكون نواة لمجموعات يكونها الفتى فتصبح لديه شبكة من العملاء الذين يطلق عليهم "Unwitting" أي أنهم عملاء لا يدرون أنهم عملاء ولا يعرفون شيئاً عن نوايا الفتى، بل يثقون فيه ثقة تجعلهم يصرحون أمامه بأخطر الأسرار!».

(رافت الهجان، جـ ٢، ص ٦٢١)

وعلى الوجه الآخر تقف شخصية "نبيل سالم" عميل الموساد نموذجاً لنشاط المخابرات الإسرائيلية في توظيف علم الإثارة في الحصول على تلك "الاحتياجات" المطلوبة:

«تلقى نبيل في تلك الليلة أول درس في علم "الإثارة"، وهو العلم الذي يدفعك فيه محدثك، بوضعك في حالة نفسية معينة، إلى أن تخبره عما يريد أن يعرفه عنك أو منك دون أن يوجه إليك سؤالاً حول الموضوع الذي يريد معرفته منك!».

(سامية فهمي، جـ ٢، ص ٢٢٧)

ويشير الكاتب إلى طبيعة بعض الأساليب التي يقوم عليها هذا العلم والمهارات المكتسبة التي يعتمد عليها ضابط المخابرات أو العميل في استشارة الشخصية التي أمامه كي يدفعه بتوظيف الأبعاد النفسية في الحصول على مبتغاه:

«ذلك أنه في علم المخابرات غير المكتوب الذي يكتسب بالتجربة والمران والخبرة المتراكمة عبر السنين يوجد نوع من الأسئلة، أو أسلوب للمناقشة يبدو لأشد العيون والأذان تدقيقاً أسئلة أو مناقشة عادية، لكنها بالחס وحده يظهر أن هذا النوع من الأسئلة من نوع الأسئلة الاستثنائية التي تستثير السامع فتدفعه للإدلاء بالمعلومات في مجال المفاخرة أو المباهاة أو محاولة انتظامه بالعلم بواطن الأمور، أو حتى في مجال الحماس».

(الصعود إلى الهاوية، ص ٢٠١)

ونستطيع من خلال تلك المعارف والقواعد التي استعرضنا بعضها أن نقرأ هذا النشاط الإنساني وطبيعته التي تتجسد في عالم الرواية، وأن نقف على بعض خصوصيتها في بناء الشخصية، وما يحكم مسار الأحداث، فلسنا نريد من استقراء تلك النصوص للتعريف بتلك القواعد التي ضمنها أعماله الخمسة أن ندخل إلى معارف وعلوم تبعد بنا عن طبيعة دراستنا الأدبية، وإنما نراها تمهيداً مهماً وأساسياً يدخل بعمق في طبيعة دراسة هذا الاتجاه الروائي بما فيه من خصوصية تشكل وفقاً لها عناصر البناء الفني، وتخضع لها طبيعة الأحداث، وبناء الشخصيات، ونسج الحبكة الفنية.

الفصل الثاني

الراوي ولغة الحكى

تشكل اللغة أحد أهم مقومات العمل الأدبي، باعتبارها أداة الكاتب في تقديم رؤيته وتجسيد مضامينه وقضاياها؛ ولذا فهو يتكىء على خصائصها الإبداعية في إنشاء علاقة بينه وبين المتلقي / القارئ.

ومع اختلاف هذه الخصائص أو السمات من كاتب إلى كاتب، بل ومن اتجاه إلى اتجاه لدى الكاتب الواحد فإن لكل مبدع اختياره الخاص في تكوين لغته وتوظيفها بحسب ما تقتضيه رؤيته في النص، وليس تبعاً لصرامة نظريات وافتراضات تتنافى مع طبيعة الكتابة الإبداعية وحريتها. «فليس للنص الأدبي علم متفق عليه فيتحكم فيه بالدقة التي يتصورها أشياخ علمنة الأدب»^(١)، ومن ثمَّ فإنَّ بحثنا في لغة هذا الاتجاه الروائي لدى صالح مرسي يسعى إلى الوقوف على أبرز الأدوات الفنية التي وظفها في تلك النصوص فأكسبها شيئاً من الخصوصية التي قد تشكل لازمة أو سمة بارزة في هذا الاتجاه عن غيره من الاتجاهات الروائية الأخرى.

وترتبط اللغة الروائية بشخصية الراوي / السارد الذي يكون في علاقة مباشرة مع القارئ، فهو أقرب شخصيات النص إليه، ينهض أمامه بكل البناء

(١) في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٢٤٠)، ديسمبر، ١٩٩٨م، ص ٢٤٩.

الفني للرواية، ويقدم إليه بقدر ما يشاء تفاصيل الحكاية، باعتباره المسؤول عن تقديم عالم القصة بكل عناصرها، فهو في أبسط تعريف له: «الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي»^(١).

فمن خلاله يقف القارئ/ المتلقي على الأحداث ومساراتها، ويطالع الشخصيات بأفكارها، وأبعادها الحياتية، وسماتها النفسية وطبائعها الخلقية، ويتصور ملاحظها الجسدية، ويدخل إلى فضاءات المكان والزمان؛ لأنه المتحكم الفعلي فيما يقال وما لا يقال من تفاصيل، وما يطرح من أفكار، ومن ثم فهو يشكل وسيطاً بين الكاتب برؤاه وأفكاره واتجاهاته الموضوعية والفنية وبين المتلقي.

ويوظف الكاتب في شخصية الراوي أحد الضمائر السردية/ ضمائر الحكيم لتقديم محتوى روايته، إذ «يتراوح صوت الراوي بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وتعكس صيغة الضمير أهمية الراوي ودرجة اشتراكه في العمل الروائي»^(٢).

فمع استخدام الضمير يتحدد موقع الراوي من أحداث النص وشخصياته، وتحدد فنيات العمل الروائي في اختيار هذا الضمير، فقد يختار الكاتب في تقديم الحكاية راوياً بضمير المتكلم المشارك، يكون فيها حاضراً بوصفه شخصية من شخصيات النص، وجزءاً من أحداثه، وبالتالي فهو يتحدث عن نفسه وعن آخرين.

(١) المتخيل السردية: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٠ م، ص ١١٧.

(٢) معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٧ م، ج ١، ص ٧٧.

وقد يختار راويًا بضمير المتكلم المشاهد الذي لا يتخطى دوره نقل وقائع عاشها دون أن يشارك فيها، وبالتالي فهو يتحدث عن آخرين، حتى وإن بدا صوته حاضرًا بهذا الضمير على مدار النص، فالعلاقة بينه وبين شخصيات النص وأحداثه تبقى علاقة مشاهدة.

والراوي في هذا الضمير على اختلاف شكله - مُشاهدًا ومشاركًا - لا يمتلك استبطان الشخصيات والإلمام بأفكارها الداخلية؛ لأنه يقف عند حدود معرفته ومستوى علاقته بالشخصيات الذي يسمح به دوره الفني في الحكاية، حتى وإن كان ذلك لا يمنع من اجتهاده في تفسير وقع الأحداث على نفسية الشخصيات، أو التكهن بخبايا تفكيرها أمام القارئ من خلال قراءة إيماءات الحوار أو السلوك، ولكن تبقى معرفته الجازمة بنفس القدر الذي تسمح به حدود معرفتنا نحن عن شخصيات ووقائع نشارك فيها أو نشاهدها في حياتنا اليومية.

وقد يختار الكاتب أن يحكي بضمير الغائب البعيد كلية عن النص بأحداثه وشخصياته، وربما البعيد أزمانًا عن الوقائع المحكية، وبالتالي فالمسافة بينه وبين النص بشخصياته وأحداثه بعيدة، بما يسمح له بالوقوف على تفاصيل أدق وأعمق عن عناصر حكايته، «فاستعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السرد كل شيء»^(١).

(١) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. ص ١٧٨.

وقد اعتمد صالح مرسي في أعماله المخبرانية على الحكي بضمير الغائب الذي يحافظ من خلاله على موقع بعيد عن الأحداث والشخصيات، ويمكنه من الانتقال بين الأزمنة المختلفة، وبذلك يرى مشاهد رؤية "بانورامية" كاشفه لعالم الرواية، فيدخل إلى أفكار شخصياته، ويقف على واقعها النفسي، ويسترجم من حياتها ما يشاء، كما في استبطانه وعي "اهجان" ليرصد بدقة مشاعر القلق والشتات لديه:

«تقاذفته رياح الشكوك بلا رحمة، انقبض صدره فراح يتلفت حوله في قلق رغم أن أول الدروس التي لقته إياها محسن كانت تحرم عليه أن يتلفت حوله مهما كانت شكوكه.. إن من يفعل هذا ينطبق عليه قول القائل: يكاد المريب يقول خذوني.. تمنى في لحظة أن يأخذه ويعدمه وينتهي كل شيء وتنتهي تلك الحياة التي لم يعرف فيها سوى العذاب والألم والقلق».

(رأفت اهجان، ج ٢، ص ٥١٤)

لم يترك الراوي للشخصية التعبير عن مكنونها، وإنما استغل موقعه للتنفذ بعمق إلى دواخلها؛ والتعبير بصوته عن أمنياتها وتأملاتها وأدق أحاسيسها الوجدانية؛ لأن في مثل هذه الأحداث «يغطي صوته على جميع الأصوات فيها، فإذا صدر منها فعل أو قول أو فكر تصدى الراوي للتعبير عما حدث منها، وعما قالت، أو فكرت منه، لكن لا يسمح لها بالظهور، ولا الاتصال المباشر بالقارئ»^(١).

(١) السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، د. عبد الرحيم الكردي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢م، ص ١٢٤.

وهو ما يتضح مع رصد الراوي لبعض الانفعالات النفسية للشخصيات، سواء في تجسيد صراع داخلي، أو وصف انطباعات وجدانية لواقع الأحداث عليها، أو إبراز مشاعر قلق واضطراب تتابها، أو تدوين أحاسيس إنسانية ترسم معها المشهد الداخلي لها، أو رصد أحاسيس غريزية دقيقة، أو الكشف عن تداعي أفكار وأسئلة ذهنية وخواطر يستظهر فيها الراوي عمق شخصياته من خلال موقعه الغائب عن أحداث النص.

ففي "الحفار" - على سبيل المثال - استعان الراوي باللغة النفسية التي تستبطن الشخصية استبطاناً يتجاوز حدود ما تمنحه معلومات النص، فراح يرصد مشاعر دلال شوقي المتداخلة، وتداعي أفكارها وانفعالاتها الداخلية:

«انداح كل شيء ليأتي فيض من الحزن فيغمرها.. حزينة هي لا لأنها تحب مدحت صبري، ولا لأنها تعلم أن لا أمل في هذا الحب، لكنها حزينة لذلك الإحساس المमित بالعجز الذي احتواها منذ التقت بهذا الرجل. ف راحت تمضع عجزها في صمت المستسلم.. تذكرت جملة مدحت فانسحب الحزن ليحل محله غضب هائل، فصرخت في الجدران الأربعة».

(الحفار، ص ٣٨٩)

وفي "رأفت الهجان" وصف الراوي برؤيته النافذة إلى أعماق الشخصية تلك الحالة النفسية المختلطة التي عاشها الهجان في تل أبيب إبان سنوات النكسة:

«تلك سنوات عاشها رأفت الهجان نهياً لأحاسيس مختلطة. ينهش صدره إحباط يدفعه إليه ذلك الركود على الجبهة، وذلك الاسترخاء الذي رآه

أول ما رآه باديًا على جنود الجيش الإسرائيلي وضباطه.. ثم يثير حميته وحماسه
كثرة ما كان يُطلب إليه من معلومات..»

(رأفت الهجان، ج ٣، ص ٩٣٢)

فلم تكن وظيفة الراوي في كتابات صالح مرسى المخبرانية مجرد تجسيد
معارك الذكاء بين جهازى المخابرات المصرية والموساد للحصول على
المعلومات، وما يرافق ذلك من حيل الدهاء والتضليل، ووسائل التجنيد
والتخفي، «لكنها تتجاوز ذلك لتصف أدق المشاعر الفردية والجماعية وكيفية
تشكلها في لحظات فائقة، فهو راوٍ قدير على صنع المتخيل وابتداعه بقدر ما هو
دقيق في تسجيل الوقائع وصياغة السبكة الروائية المحكمة منها. إنه صوت
الكاتب المبدع في الرصد والتحليل»^(١).

فهو يعتمد في بعض الأحيان إلى تقديم أبعاد إنسانية يوظفها في إثارة
عاطفة القارئ مع مضامين نصه من ناحية، ومن ناحية أخرى إضفاء الصبغة
الأدبية على تلك النصوص الوثائقية التاريخية، بحيث تكسبها تلك الأبعاد
توهج الإبداع الروائي وعالمه المثير الشائق.

وتحتشد أعمال الكاتب بتلك اللغة النفسية التي تفسر انطباعات
الشخصيات، وتجسد الأبعاد الإنسانية في مضمون الحكاية، فضلاً عن ارتباطها
بملاحم الواقع النفسي الذي يقتضيه التعبير عن مراحل اهزيمة والانكسار في
حياة الشعوب وطبيعة ما تركه من انطباعات في نفوسها.

(١) عين النقد على الرواية الجديدة، ص ١٧٢.

بين الكاتب والراوي

رغم أن الكاتب استخدم في كل أعماله المخابراتية ضمير الغائب الذي أتى الراوي معه بعيداً كل البعد عن إطار الأحداث وصناعتها فقد ظهر صوته بوضوح من خلال ضمير المتكلم، وكان ماثلاً في النص من خلال عدة مظاهر امتزجت فيها شخصيتا الكاتب والراوي، دونما انفصال بين صوت من يحكي القصة (الراوي) بوصفه أداة يتم توظيفها في تقديم محتوى الحكاية. وصوت الكاتب ذاته (صالح مرسي).

أولى مظاهر هذا التداخل أو الامتزاج الإشارة إلى علاقة الكاتب بمصدر حكايته وتفاصيلها، وهذا المصدر الذي يمثل إحدى شخصيات النص المشاركة في الأحداث قد يكون ضابط المخبرات الذي يمد الراوي / الكاتب بمعلومات الحكاية، وقد يكون أحد أبطالها أو شخصياتها الرئيسية التي يتاح للكاتب أن يلتقيها، كما في كثير من حواراته مع عادل مكّي وسامية فهمي ونبيل سالم، وبذلك يقترب بضميري المتكلم والغائب من أحد أهم عناصر الرواية، وهو الشخصية، رغم ابتعاده عن عنصر الأحداث، ولكنه يعمد إلى إبراز تلك العلاقة بينه وبين الشخصيات؛ لتوثيق معلوماته، ولاسيما مع هذا الاتجاه الروائي الذي يعتمد الصراع الرئيسي فيه على عنصر المعلومات، وهذا التوثيق هو إحدى الوظائف التي يمارسها الراوي في هذا النوع من النصوص، «وذلك حين يشير إلى مصدر معلوماته أو إلى مدى دقة ذاكرته أو إلى مشاعره التي تستثيرها حادثة بعينها»^(١).

(١) نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، د. السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٦.

فنقرأ في خطاب الراوي / الكاتب حديثه المباشر إلى شخصية سامية فهمي الذي يشير به إلى مصدر معلومات الحكاية، وإلى علاقته بشخصياتها. رغم بعده التام عن صناعة الأحداث أو حتى مشاهدتها:

«عندما كنت جالسا ذات مرة مع سامية فهمي، لم أملك إلا أن أوجه لها سؤالاً بدت لي إجابته محيرة. أشد ما تكون الحيرة.. فإذا كانت سامية - وهذا قولها بالحرف - قد أحست منذ لحظة لقائها الأول بنيل سالم بعد عودته من الخارج أن هذا الذي تصافحه غير ذلك الذي غادرها منذ عامين مهاجراً إلى الخارج فلماذا استمرت علاقتها به».

(سامية فهمي، ج ٣، ص ٢٨٣)

وهذا التداخل بين الضمائر في نصوص الكاتب يؤكد تلك العلاقة الترابطية القائمة بين شخصيتي الراوي والمؤلف، وتدرأ أي فصل أو تمييز بينهما لدى من يذهب إلى ذلك، فالعلاقة بينهما لا تنفصل في أي مظهر من مظاهر التعبير^(١)، ولذلك حينما نستمع إلى شخصية الراوي يقدم إلينا نصوصه فإننا نستمع معه إلى صوت صالح مرسي يتحدث إلينا، وبالتالي تخضع معلومات الراوي عن تفاصيل قصته التي يقدمها إلينا بقدر ما يتاح للكاتب من معلومات وتفاصيل تخضع لحسابات مصدرها الوحيد وهو جهاز المخابرات.

فرغم أن الراوي حاول إقناعنا في بعض المواضع أنه يتحدث من داخل الأحداث برؤية تمكنه من مفاتيح عالمه الروائي بكل تفاصيله، لكنه لم يستطع

(١) يُنظر: جماليات النص السردي: رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب، د. عادل نيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ٢٠١٥ م، ص ٨٧ وما بعدها.

أن يعرف كيف دخل "الباشا" إلى أبيدجان في غرب أفريقيا بثمانين كيلو جراماً من المتفجرات:

«وحتى اليوم، وبرغم مضي السنوات، فإن الباشا لم يبح بعد بالطريقة التي أدخل بها المتفجرات إلى هذه القلعة بتلك السهولة المذهلة».

(الحفار، ص ٣٦٢)

ولم يعرف القارئ - ومن قبله الراوي - كيف استطاع "أبو سليم" السوري رجل الموساد في رواية "سامية فهمي" أن يصل إلى لقب عائلة العميل "نبيل سالم"، وإضافته إلى جواز سفره المصري الذي استخرجه بنفس الاسم مضافاً إليه لقب العائلة، رغم أنه لم يكن موجوداً في أي من أوراق "نبيل" الثبوتية:

«رغم أن اسم "جيزاوي" كان هو اسم العائلة حقاً إلا أن نبيل تعود منذ نعومة أظفاره أن يكون اسمه نبيل مصطفى.. هذا كان اسمه في المدرسة الابتدائية والإعدادية والثانوية والجامعة، ثم هو اسمه في البطاقة الشخصية وجواز السفر جميعاً.. ولقد عرف في إحدى سنين عمره أن أباه أسقط اسم العائلة من اسمه واسم ابنه لخلاف لم ينهم طبيعته ولم يتم بتقصي الأمر من حوله، وإن كان - بشكل غامض - قد عرف أن السبب كان خلافاً بين أبيه وبين عائلته حول زواجه من أمه!

فمن أين عرف أبو سليم اسم العائلة وهو لم يذكره له؟!».

(سامية فهمي، ج ٢، ص ١٥٩)

ومع أن طبيعة هذه الأعمال تلتقي مع النصوص التاريخية في واقعيتها أولاً وفي طابعها الوثائقي الذي ينقله الراوي عن مصدر ما ثانيًا أي أن مهمته تبدأ بعد أن يكتمل مضمون الحكاية؛ إذ «لعل أهم نقاط التماس بين هذا العمل الإبداعي والواقع التاريخي الموثق هي الراوي»^(١) ولكن رغم هذا وذاك فإن الكاتب/ الراوي في هذا الاتجاه الروائي يخضع لمصدر معلوماته، وهو ملفات جهاز المخابرات، على عكس الأعمال التاريخية التي يكون مصدرها متاحًا في الكتب والوثائق، وبالتالي فإن لدى القارئ معرفة مسبقة بالتفاصيل أو ببعضها على أقل تقدير، أي أن هناك قاسمًا مشتركًا من المعلومات - تكثر أو تقل - بين الكاتب وقارئه، بل وربما يمتلك القارئ من مرجعية المعرفة الوثائقية أكثر مما لدى كاتب النص الروائي التاريخي ذاته، أما في أعمال صالح مرسى فإن معرفتنا - نحن القراء - مرتنة بقدر ما يقدمه إلينا، ويقدر ما يكشف له جهاز المخابرات من معلومات ووثائق.

ومن مظاهر هذا التداخل بين شخصيتي الراوي والكاتب انوقفات التي يطل فيها الكاتب برأسه لإظهار انطباعاته الخاصة التي سمحت بإظهار صوته في صورة مباشرة، وتمتلى الروايات بجمل تتداخل مع مسار السرد، يظهر فيها تحليلاته، أو تعاطفه، أو تفسيراته الخاصة للأحداث ومساراتها. كما في حديثه عن رجال المخابرات في رواية "رأفت الهجان" الذي يتوجه به إلى المتلقي ليعمق لديه أحد أهم مرامي تلك الأعمال والتأكيد على أبرز قيمها الأساسية:

(١) عين النقد على الرواية الجديدة، ص ١٧١.

«تلك لحظات نادرة في أعمار البشر، عندما يلتحمون في سبيل هدف واحد، هدف يسمو على كل ما عداه، حتى ينسى الرجال من أجله كل شيء ولو كان ذواتهم وأنفسهم وزوجاتهم وأولادهم»

(رأفت الهجان، ج ١، ص ٢١٧)

وهذا التداخل يبرز انحياز الكاتب الواضح لشخصيات رواياته: لأنه لا يحتفي في هذا الانحياز وراء الراوي، وإنما يعبر بصورة مباشرة عن قضية لا يفصل عن صراعها رغم أنه ليس جزءاً من أحداثها داخل النص. لأن أبطال رواياته - كما في شخصية محسن ممتاز، و طاهر رسمي، وعزيز الجبائي، ورأفت الهجان، وعادل مكي، وسامية فهمي، وجمعة الشوان - ترتبط لديه بمعاني الوطنية التي لا تعرف قضاياها حياداً، «فالراوي هنا منحاز إلى بضء: الشخص أو الرمز، منحاز في موقع له هويته، منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس اللعبة الفنية بانياً عالم قصته»^(١)، وبالتالي يتخلل الكاتب في تلك النوقفات التحليلية أو التفسيرية أو الانطباعية التي تقطع مسار الحكيم عن توظيف شخصية الراوي بوصفها وسيطاً بينه وبين المتلقي لسمعنا هو صوته عالياً، معبراً عن أحد بواعث هذا الاتجاه لديه، وهو - كما أشرنا آنفاً - الكشف عن بطولات وطنية وروح فداية لدى هؤلاء الجنود المجهولين بتجرد وتنكر كاملين في حماية الوطن.

(١) الراوي: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، بمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦ م، ص ٨٣.

ونلمح شيئاً من هذا الامتزاج في بعض النصوص التي يأتي فيها التعريف ببعض مصطلحات البحر الذي ارتبط به الكاتب في جانب كبير من حياته، وشكّل ملمحاً أساسياً من كتاباته الأخرى حتى عُرف بأديب البحر، أو في بعض النصوص التي استخدام فيها لغة بيانية يكون البحر مصدرها، كما في أحد مقاطع رأفت الهجان:

«في بعض الأحيان كان عزيز - إذا ما اختلى بنفسه وترك أفكاره ترحل في محيط الذكريات - يطوف بسفن الذكرى إلى آلاف القارات والشواطئ والجزر، إلى عوالم خفية وخطيرة وملينة بالأحداث، إلى وجوه ورجال لم تعرف الرحمة طريقها إلى قلوبهم يوماً.. إلى تلك الحرب المشتعلة دائماً تحت سطح المياه فوق كوكب الأرض.. غير أن سفينة الذكريات كانت دائماً ترسو به عند شاطئ رأفت الهجان».

(رأفت الهجان، ج ٣، ص ٩٥٧)

كما نلمحه أيضاً في حديث الكاتب عن بعض الأوضاع السياسية والاجتماعية للحقبة التاريخية في أحداث قصته، باعتباره أحد معاصريها، أو في الحديث عن عبد الناصر الذي ارتبط بزعامته وتجربته ارتباطاً ظهر في رواياته وكتاباته الصحفية، أو في استعراض بعض المعلومات المخبرية التي حرص على تضمين بعضها على هامش لغته السردية، أو في الحديث عن اليهود وخططات الوكالة الصهيونية، لتتحول الرواية بكل ذلك إلى مدونات ترتبط بطبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، وأجواء الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المرتبطة بالحقبة التي تقع فيها أحداث تلك الروايات: وبالتالي تتخطى

الرواية مجرد الإمتاع الفني في معايشة أحداث نص روائي إلى أجواء ترتبط
بعمق شخصية الكاتب/ هويته.

ويرتبط بتلك النصوص التي تظهر فيها شخصية الكاتب في صوت
واحد متطابق دونها تميز مع الراوي العديد من الجمل الاعترافية. والجمل
التنصيصية التي أخذت شكلاً كتابياً مختلفاً يميزها عن النصوص التي ترتبط
بمسار الأحداث.

عتبات النص الروائي:

تشكل مع عتبات النص مفاتيح أساسية لها دلالتها التي تتصل اتصالاً
مباشراً بمضمون النص، ويقصد بها في الاصطلاح النقدي: «عناصر مضافة إلى
متن النص تسهم في وضعه في إطار خاص يوجه تلقيه، كالعنوان والإهداء
والمقدمة والملاحق والغلاف وغيرها، وهي عناصر تمثل عتبة تفصل بين النص
وما ليس منه»^(١).

أولى تلك المفاتيح التي يوظفها الكاتب في إدخال المتلقي إلى النص
الروائي هو العنوان؛ لأنه يحمل ترجمة موجزة للمغزى الأساسي الذي من أجله
قامت الحكاية بكل عناصرها، بحيث يستدعي العنوان في ذهن القارئ تصوراً
عن الفكرة الأساسية أو المحورية للنص، ويستثير لديه فضولاً دائماً للغوص في
متن النص؛ كي يفسر دلالات العنوان الذي اختاره الكاتب محوراً للحكاية.
وتعريفاً بكل ما في النص من عناصر فنية.

(١) معجم مصطلحات الأدب، ج ٢، ص ١٠٥.

وإذا كان العنوان في بعض الكتابات الروائية استهلالاً يأخذ وظيفته الأولى من استشارة فضول المتلقي لقراءة النص، اتكاءً على عنصر التشويق الذي يأتي مع غموض العنوان الذي لا يفسره إلا الإبحار في المضمون، «وبالتالي فإن الكاتب يبحث كيفية إيصال مفهوم عنوانه إلى المتلقي من خلال وظائفه التي تجعل المتلقي في سؤال دائم عن الهدف من العنوان»^(١)، فإن وظيفة العنوان في أعمال هذا الاتجاه لدى صالح مرسي لا تستند على هذا الغموض لتوفير عنصر التشويق والإثارة، وإنما استمد هذا العنصر مصدره في تلك الأعمال من طبيعة هذا النشاط الإنساني، وما تمتلكه أحداث عالمه الخفي من إثارة، وهو ما يفسر معه تلك العناوين التي تشير في أغلبها إلى مضمون تلك النصوص وانتمائها إلى هذا الاتجاه الأدبي، إما باشتقاق العنوان من مصطلح الجاسوسية، كما في: (كنت جاسوساً في إسرائيل)، أو الإشارة إلى مصدر النص الروائي من خلال تصدير عبارة: (من ملفات المخابرات المصرية)، كما في روايته: "سامية فهمي"، و"الحفار"، في حين نصّ على انتهاء مجموعته (الصعود إلى الهاوية) وروايته (دموع في عيون وقحة) إلى هذا الاتجاه من خلال المقدمة.

ولا ينفرد صالح مرسي بتلك السمة المميزة في عتبة العنوان، وإنما أخذت أغلب أعمال هذا الاتجاه الروائي مشتقات لفظية (الجاسوسية) مدخلاً إلى عنصر الإثارة التشويقية التي يختزنها ذهن المتلقي عن هذا العالم الخفي

(١) عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية، د. عزوز علي إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، ص ٧٧.

الغامض، كما في: "قصتي مع الجاسوس" لماهر عبد الحميد، و"جاسوس من الصرب" لفؤاد حسين، و"الجاسوس ٣٨٨" لعبد الله يسري، وغيرها.

ويأخذ العنوان عند "صالح مرسى" مدخلاً للمعنى البطولي في هذه الأعمال، وهو في إقرار هذا المعنى من خلال العنوان يتكئ على أحد أمرين. أولهما: الشخصية من خلال جعلها محوراً للنص، كما في: "رأفت الهجان، وسامية فهمي"، فهو في تلك العناوين يهدف إلى إبراز الشخصية البطولية التي تتجسد في عنوانها.

والآخر يرمي إلى التركيز على الفعل المخبراتي ذاته لتحقيق هذا المعنى البطولي والروح الفدائية في درء الأفعال العدائية التي تتجسد مع العملية المخبراتية، سواء بلغة حقيقية مباشرة، كما في "الحفار"، أو بلغة بيانية توصف تلك العملية. مرتكزا على صورة الطرف الآخر: العدو الصهيوني أو العميل، كما في "الصعود إلى الهاوية"، و"دموع في عيون وقحة"، دون أن تشير أي من عناوينه مباشرة إلى الصراع العربي الإسرائيلي.

وخضعت نصوص التمهيد - إحدى عتبات النص - لمراحل الكاتب مع هذا الأدب، فأتى تمهيد أولى أعماله: مجموعة "الصعود إلى الهاوية" في طبعتها الأولى يتناول الحديث عن تجربته مع هذا العالم الذي دخل إليه على غير رغبة منه، بينما في الطبعة الثانية من المجموعة ذاتها ارتبط التمهيد ببعض القضايا الإشكالية التي تتعلق بهذا اللون الأدبي الجديد في أدبنا العربي.

أولى تلك الإشكاليات النقدية تصنيف هذا النوع من الكتابات الذي يراه الكاتب تصنيفاً يضيّق من رحابة تلك النصوص التي لا تختلف عن أي

نشاط إنساني يتناوله الجنس الروائي دون مسميات، وهو اعتراض ممتد مع صالح مرسي منذ أن أطلق عليه النقاد "أديب البحر" وصفًا لكتاباتهِ التي دارت حول حياة البحر. لأنه يرى أن «البحر شأنه شأن الحياة في المدن والقرى والمصانع والمحاجر نوع من أنواع النشاط الإنساني.. كما أن التجسس - أيضًا - نوع من أنواع النشاط الإنساني.. بل ربما كان واحدًا من أقدم النشاطات الإنسانية على الإطلاق»^(١). فحدّثه "أدب التجسس" على الأدب العربي لا تعني انفصاله عن مسار الإبداع الروائي، فهو تسمية يراها في "غير ذات موضوع".

وشكلت قضية الخيال محورًا من محاور عتبة النص في التمهيد، وكانت سببًا مباشرًا في اعتراض بعض النقاد على دخول هذا النوع من الكتابة في إطار الإبداع الأدبي، وفي الوقت ذاته تثير معها تساؤلات لدى القارئ عن نصيب أحداث هذا الأدب من خيال الكاتب.

فجعل صالح مرسي التمهيد مدخلًا تعريفًا بمفهوم الخيال في نصوص رواياته، فهو خيال أدبي يخضع لطبيعة هذا العالم البالغ التعقيد المليء بمحاذير الأمن ومقتضياته، لا ينفصل فيه الأديب عن الواقع وإنما يرتبط به ارتباطًا كبيرًا؛ فلا يمكن أن نرى خيالًا في روايات الاتجاه المخابراتي خارجًا عن المؤلف مما يسمح به في بعض الأعمال الرومانتيكية التي بإمكان الكاتب أن ينسج فيها من خيالاته ما يتخطى المؤلف في الواقع ويتقبله المنطق، «فالخيال المضاف، مهما بلغت نسبته، فإنما هو نابع من "الواقع" نفسه، أي من العملية

(١) "الصعود إلى أخاوية (ضبعة مكتبة مذبوبة)، ص ١٤١.

وموضوعها وظروفها ومناخها.. وبهذا المنطق نستطيع القول إن الصياغة الأدبية لا تقتطع من الواقع شيئاً، ولا تضيف إليه بمقدار ما يعطيها!!»^(١).

والكاتب بهذه العتبة النصية/ التمهيد يضع المتلقي في دائرة النص بالإجابة عن تساؤلات حتمية لديه تتعلق بمدى نصيب هذا المتن/ الحكاية من الخيال، وما تفرضه مقتضيات هذا العالم السري من مناطق مجهولة لدى الراوي، و«تصبح هناك - بناء على اختفاء هذه المناطق أو إخفائها - فجوات في السياق لا بد للفن أن يملأها وأن يصوغها في اتساق مع بقية الأحداث حتى يصبح من المتعذر بعده أن نفرق بين ما حدث فعلاً وما أضيف أو استجد»^(٢).

ومع روايته "رأفت الهجان" و"الحفار" كان الأدب المخبراتي قد تجاوز تلك المنطقة التي من الممكن أن يقف معها البعض موقف التشكيك في أدبية تلك النصوص، ولا سيما مع النجاح الجماهيري الذي حققه هذا الأدب بعد أن تحول إلى أعمال سينمائية وتلفزيونية، وربما أراد صالح مرسى أن يتجاوز هذا الخلاف بعد أن خطا خطوات واسعة في إقبال المتلقي على هذا الاتجاه.

وقد أتى التمهيد في "رأفت الهجان" يفسر نجاح العملية على المستوى المخبراتي والإنساني تفسيراً دقيقاً، فالرواية ترتبط بشخصيات عليها أن تضع بين عواطفها الإنسانية والوطنية وبين مهمتها حاجزاً كبيراً يحقق لها النجاح في مهمتها، فتعيش الشخصية بين أعدائها وتشاركهم - تصنعاً - أفراحهم وأتراحهم.

(١) السابق، ص ٩.

(٢) السابق، ص ٩.

وقد أشار الكاتب من خلال تمهيد الرواية إلى هذا العنصر المهم من عناصر نجاح العملية بصورة مباشرة، بل وبنص اقترب كثيراً مما أتى داخل متن الرواية: «لا دخل للعواطف في العمل.. قاعدة يحتفظ بها رجال المخابرات في صدورهم احتفاظاً يصل إلى حد القسوة، ربما على أنفسهم قبل الآخرين فوق ما يطيقه البشر، ذلك أن مثل هؤلاء الرجال لا يتعاملون مع حقائق ذاتية أو فردية، ولكنهم يتعاملون مع حقائق عامة.. حقائق لا تمس أشخاصهم ولا عواطفهم، وإنما تمس دولهم وشعوبهم وأممهم»^(١).

وهذه النقطة بشكل خاص كانت حاضرة بقوة في مسار أحداث الرواية، بدأت مع البحث عن شخصية عميل لجهاز المخابرات المصري لزرعه في المجتمع الإسرائيلي، لم يصلح فيها - رغم مهاراته الشخصية - ضابط المخابرات المصري "محسن ممتاز" الذي كان يعرف عنه حماس الفدائي بشكل لا يمكن أن يحتمل معه الحياة في مجتمع أعدائه:

«الفدائي لا يستطيع أن يعيش في مجتمع الأعداء لأنه هناك سوف يسمع عن وطنه وأهله وناسه ما يفقده صوابه بل وحياته»

(رأفت الهجان، ج١، ص١٢٢)

ولذلك كان هذا المضمون الذي عمد التمهيد إلى إظهاره أحد أسباب نجاح "الهجان" في مهمته التي استغرقت نحو عشرين عامًا، فقد استطاع أن ينفصل بمهارة فائقة عن عواطفه الخاصة في مهمته الاستخباراتية، فعاش بين

(١) رأفت الهجان: كنت جاسوساً في إسرائيل، ص٨.

أعدائه متجردًا من أي شعور ذاتي، يفرح بأفراحهم، ويحزن لأحزانهم، ويشاركهم انتصاراتهم الزائفة على وطنه، حتى يستطيع أن يكسب الجولة في النهاية؛ لأن إعلاء مصلحة الوطن يقتضي وأد كل ما يمكن أن يبيش في صدره من عواطف خاصة، كما في تخليه - على سبيل المثال - عن إحدى الفتيات التي أحبها وأراد الزواج منها، وقد خطا العمر به نحو الشيب وتجاوز الأربعين بسنوات. وقد راح يتطلع إلى إحساس الأب، ولكنه يدفع عن ذاته كل تلك الأحاسيس التي تغالبه فيها العاطفة حتى يستكمل رسالته الوطنية.

«حارل عزيز الجبالي - فيما بعد - أن يعبر عما انتابه من أحاسيس وانفعالات، ولكنه وجد صعوبة في ذلك.. كل ما استطاع أن يعبر به عن نفسه هو أن دمة فرت من عينيه مصحوبة بصوت الأستاذ إسماعيل - ولم يكن العهد بعيدًا بمحاضراته - وهو يؤكد ويلح وبنه ويوقظ: لا دخل للعواطف في العمل.. لا دخل للعواطف في العمل.. لا دخل للعواطف في العمل!».

(رأفت المهجان، ج ٢، ص ٤٣٦)

ومع النجاح الذي تحقق للأدب المخبراتي وما شهدته من إقبال جماهيري أتى التمهيد متخلصًا من إشكالية أدبية هذا الاتجاه من عدمها، أو الاعتراض على مسمياته وتصنيفاته، أو نصيب نصوصه من عنصر الخيال الأدبي، فأتى التمهيد في "دموع في عيون وقحة" مرتبطًا بالفارق الفاصل بين تناول النص الروائي وتناول النص الدرامي (الأعمال السينمائية والتلفزيونية) للعمليات المخبراتية، ووجهة نظره في الفارق الفاصل بينهما: «سوف يكتشف القارئ -

إن كان قد شاهد المسلسل التلفزيوني "دموع في عيون وقحة" - من السطر الأول في هذا الكتاب أن هناك فرقًا كبيرًا بين تناول القصة في الكتاب وبين تناولها في المسلسل التلفزيوني.. وأن هناك الكثير من التفاصيل التي جاءت في المسلسل ليس لها وجود في الكتاب^(١)، فتجاوز التمهيد كليةً ما ارتبطت ب بدايات هذا الاتجاه من إشكاليات ليتناول الفارق بين ما هو مكتوب للدراما وما هو مكتوب للإبداع القصصي أو الروائي الذي يراء الكاتب فارقًا في الشكل لا المضمون.

وشكل الإهداء - إحدى العتبات النصية - حضورًا لدى أعماله الروائية، وقد ارتبط بالأهداف والقيم التي تشكل مظهرًا من مظاهر أهمية هذا الاتجاه في أدبنا العربي، فما جمع بين نصوص إهداءاته - كما ذكرنا آنفًا - جيل الشباب في: "أفت الهجان، وسامية فهمي، ودموع في عيون وقحة"، وإن زاد في روايته الأخيرة "رجال المخبرات" الذين خاطبهم في كثير من نصوصه: «إلى شباب مصر.. إلى الرجال الذين عانوا كما لم يعانِ أحد عندما وقعت هزيمة ١٩٦٧م قاصمة للظهر، ولم يكونوا قد قصرُوا في واجب!.. وإليهم - نفس الرجال - الذين تحملوا العبء صابرين، واستمروا في حماية الوطن والدأب على العمل، واقتحام الخطر حتى تحقق نصر ١٩٧٣م»، ومن ثمَّ كان الإهداء في أعماله مرتبطًا بنصوص كتاباته، ومعمقًا لأحد أهم أهداف هذا الأدب.

واستقلت روايتا (الحفار، ودموع في عيون وقحة) بعتبة العنوان الفرعي في مداخل الفصول، فرغم اعتماد رواياته كاملة على التقسيم إلى فصول فقد

(١) دموع في عيون وقحة، ص ٥.

جعل العنوان الفرعي في هاتين الروايتين تقسيمًا قائمًا على إبراز الحدث الأهم والأكثر محورية وتركيزًا من خلال العنوان الفرعي الذي يأخذه الفصل.

وزاد الكاتب على عناوينه الفرعية في رواية (الحفار) اقتباسًا نثرًا أو شعريًا شكل نصًا موازيًا ومكملًا للعنوان الفرعي ومرتبطة بمضمون الفصل، وأهداف هذا الأدب بشكل عام، كما في الفصل الأول الذي حمل عنوان "التعامل مع المجهول" وأردفه بقطعة شعرية للشاعر محمود درويش من قصيدته "كرستان":

معكم عواطفنا.. قصائدنا.. جنودًا في القتال

يا حارسين الشمس من أصفاد أشباه الرجال

ما فرقتنا الريح إن نضال أمتكم نضالي

إن خَرَّ منكم فارس شدت على عنقي حبالِي

(الحفار، ص ٢٢)

وباستقراء تلك النصوص التمهيدية وعناوينها الفرعية سنجد أن ثمة علاقتين تربطان بين عتبة النص: "التمهيد والعنوان الفرعي"، وبين مضمون النص الروائي:

الأولى: علاقة جزئية: ونقصد بها الارتباط المباشر بين التمهيد والفصل بوصفه جزءًا من النص الكلي، وذلك إما باقتباس مقطع سردي منه، كما في الفصل الثالث، والثامن، والتاسع، والحادي عشر، وإما بإقامة علاقة نصية بين

مضمون الفصل واستدعاء نص مواز له، كما في الفصل العاشر الذي أتى بعنوان "دلال شوقي تقع في الحب"، وأتى التمهيد/ العتبة النصية استدعاء لمضمون الفصل وعنوانه الفرعي كذلك من قصيدة "شيء يحترق" لأمل دنقل:

شيء في قلبي يحترق

إذ يمضي الوقت فنفترق

ونمد الأيدي

يجمعها حب

وتفريقها طرق

(الحفار، ص ٣٢٩)

وفي الفصل الأخير "تدمير الحفار" الذي شهدت أحداثه إتمام هدف العملية المخبرانية الرئيسي بكل ما شهدته من معوقات وصعوبات قاربت المستحيل أتى التمهيد/ العتبة النصية للفصل مرتبطاً بمضمون النص وعنوانه، فكانت مقولة الجنرال الفرنسي نابليون بونابرت: «لا توجد كلمة مستحيل إلا في قاموس الضعفاء» تلخيصاً لنفصل والعملية كلها.

الثانية: العلاقة الكلية: ونقصد بها الارتباط المباشر بين التمهيد والنص الروائي كله، كما في نص محمود درويش السابق، ورباعية صلاح جاهين في الفصل الثاني والسابع، والمقطع الشعري للشاعر الفلسطيني سام جبران في انفصل الرابع، الذي يقول فيه:

هاتوا أياديكم
فمعركة البقاء تريدكم
جُنُذًا.. ومعركة الرجوع..
للموت للغر المغامر والجبان..
والمجد للشعب الذي يتحمل الصدمات

(الحفار، ص ١١٥)

فهذه النصوص تلتقي في سياق واحد وهو التعبير عن الشخصية المصرية/ العربية في مواجهة عدوها الأول، ولعل استدعاء نص الشاعر المصري صلاح جاهين، ونصي الشاعرين الفلسطينيين محمود درويش وسالم جبران، هو إسقاط أراد به الكاتب المزج بين الأصوات الشعرية العربية في نبرة واحدة تعمق مفهوم الهوية الواحدة والمصير العربي المشترك، ولا سيما مع اختيار الصوت الفلسطيني الذي تأتي هذه الروايات امتدادًا لقضيته وقضية أمته العربية كلها.

الجميل الاعتراضية:

على الرغم من ارتباط دراسة الجملة الاعتراضية لدى البلاغيين بالإطناب/ الإطالة في الكلام بكل ما جاوز مقدار الحاجة إليه، فإنها تحمل دلالات تعبيرية قد لا يستغني النص عن بعضها، وهو ما يفهم من تعريف البلاغيين أنفسهم بمصطلح الاعتراض في علم البيان: «أن يؤتى في أثناء الكلام

أو بين كلامين متصلين في المعنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لفائدة غير دفع الإيهام^(١)، فالإفادة ليست فضلاً زائداً عن الكلام، وإنما معنى يقتضيه النص.

وفي النص الأدبي قد تشكل الجملة الاعتراضية معنى أبعد وأعمق من مجرد التنبيه أو التفسير أو غيرهما، فقد تشكل على اقتضاها دلالات تستدعي معها مضامين بالغة التأثير والأهمية في سياق النص، كما في تلك الجملة:

«زحفت عيناه فوق الجدار فطالعتة صورة الرئيس جمال عبد الناصر.

هَبَّ جمعة الشوان واقفاً!!

هَبَّ وكأنه يريد أن يستنجد بصاحب الصورة، كان الوجه باسمًا والعنق مشرعًا، والرأس - رغم كل شيء - مرفوعًا...».

(دموع في عيون وقحة، ص ٢٢٤)

تستدعي الجملة الاعتراضية: "رغم كل شيء" توصيفًا للشعور العام الذي تحمله النكسة في نفوس أبناء المجتمع إبان تلك الفترة، فرغم حالة الانكسار التي خلفتها الهزيمة ووقعها في نفوس المجتمع كانت الصورة مغايرة ومعبرة في الوقت ذاته عن حالة من التماسك والإصرار التي جسدها ملامح وإيساءات صورة عبد الناصر في نفسية الهجان بوصفه واحدًا من أبناء هذا الجيل بما يعاينه من مشاعر متباينة، ومن دون قراءة إسقاطات الجملة الاعتراضية ما كان للنص أن يقدم تلك المعاني التي تعبر بدقة عن واقع اجتماعي بنفسيات أفراد.

(١) علم المعاني، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م ص ١٩٤.

وباستقراء أعمال صالح مرسى المخبرانية نجد للجمل الاعتراضية عدة وظائف ودلالات ارتبطت بعناصر البناء الفني للنص الروائي، يمكن تفصيلها في الآتي:

١ - التعريف بغوامض المصطلحات:

تتضمن نصوص الكاتب بعض المصطلحات التي وظف في تفسيرها الجملة الاعتراضية كـ بعض المصطلحات التي ترتبط بحياة البحارة، مثل "الغاطس": وهو المنطقة المحيطة بالميناء بعيداً عن الأرصفة، حتى يمكن للسفن التوقف فيها لبعض الوقت؛ لتنتظر مكاناً يخلو لها على أحد الأرصفة، أو لتزود بما تحتاج إليه من وقود ومياه لترحل بعدها مباشرة (ينظر: الحفار، ص٢٣٦)، و"المنبليطة": ويعني النافذة المستديرة في السفينة (ينظر: دموع في عيون وقحة، ص٧٨).

وكانت "رأفت الهجان" أكثر الروايات التي تضمنت بعض المصطلحات الغامضة على المتلقي وأتت الجمل الاعتراضية تفسيراً لها؛ وذلك لارتباطها بالمجتمع اليهودي وطوائفه الذي حرصت الرواية على التعريف به في كثير من مواضعها، كالتعريف بطائفة "السفارديم": يهود الشرق، و"الاشكيناز": يهود الغرب داخل المجتمع الإسرائيلي (ينظر: ج٣، ص٧٧٧)، ومصطلح "المستدروت": الذي يعني اتحاد النقابات الإسرائيلية (ينظر: ج٢، ص٤٠٥).

كما وظف الراوي جملة الاعتراضية في الرواية ذاتها للتعريف بنطق بعض الألفاظ العبرية، كما في "يهوديت": النطق العبري لاسم "جوديث" في

أوروبا (يُنظر: جـ ٢، ص ٥٩٩)، والتعريف كذلك ببعض الرتب العسكرية في اللغة العبرية، مثل: "الوف مشنيه": عقيد، و"سجان الوف": مقدم، و"راف سيرن": رائد (يُنظر: جـ ٢، ص ٦٣١).

ولم يقف توظيف الجمل الاعتراضية في رواية "رأفت الهجان" عند المصطلحات العبرية، وإنما لطبيعة الحقب التاريخية التي اختلف معها بعض المسميات؛ فقد وظفها الكاتب/ الراوي لإبراز طبيعة مسميات تلك المرحلة كما في كلمة "القُطر المصري": وهو الاسم الذي كانت تعرف به مصر في تلك الفترة الزمنية، وكلمة "الاورنس": معسكرات الجيش الانجليزي (يُنظر: جـ ١، ص ١٨٨)، ومن المصطلحات العسكرية رتبة "صاغ": رائد (يُنظر: جـ ١، ص ١٧٤) ورتبة "يوزباشي": نقيب (يُنظر: جـ ١، ص ٢١١).

كما وردت لديه بعض الألفاظ التي ترتبط بالنظام التعليمي في تلك الحقبة، وفسرتها الجملة الاعتراضية للمتلقي، كما في شهادة "الثقافة": التي يدرس الطالب فيها مقررات أربع سنوات مرة واحدة في التعليم الثانوي استعداداً للالتحاق بالجامعة، حسبما كان معمولاً به في تلك الفترة، وشهادة "التوجيهية": الثانوية العامة، (يُنظر: جـ ١، ص ١٩٥)، و"مدرسة التجارة المتوسطة": ويقصد بها مرحلة تعليمية كانت تعرف وقتها بهذا الاسم لتأهيل الطلاب للعمل في البنوك والشركات والأعمال الحسابية بفروعها المختلفة (يُنظر: جـ ١، ص ١٨٧).

٢- التعريف بمصدر معلومات الراوي:

لجأ الراوي في بعض النصوص إلى توظيف الجملة الاعتراضية للإشارة إلى مصدر معلوماته، أو الإشارة إلى عدم السماح بذكر ما لديه، أو أن يريد

الراوي الإشارة إلى حَرْفِيَةِ النص المنقول، وفي الحالات كلها تأكيد أمام المتلقي على تلك العلاقة المباشرة بين الراوي/ الكاتب ومصدر معلوماته.

وترتبط هذه الوظيفة بطبيعة نصوص تلك الأعمال التي تعود إلى حقائق الواقع، وقد يحتاج المتلقي إلى الوقوف على مصدرها، باعتبار أن صالح مرسى فعلياً هو الوحيد - خارج الجهاز - الذي يمتلك تلك المعلومات كما في أحد نصوصه الذي يقول فيه:

«وفي الحقيقة - هكذا اعترف لي عادل مكّي فيما بعد - إن أمر علاقة شيرلي هايان - أو لويز جولدمان - بذلك الفتى الألماني فريدريك بيكر، لم يلفت النظر».

(سامية فهمي، ج ١، ص ٤٠)

وتكرر هذا النص الاعتراضي في أكثر من موضع بالرواية ذاتها، كما في إشارة الراوي إلى مصدر معلوماته عن بعض جوانب شخصية الجاسوس نبيل سالم:

«وإذا كان نبيل سالم - كما قال لي عادل مكّي - نوعاً من الشباب الذي يبدو وكأنه لا عيب فيه، بل يبدو للوهلة الأولى من هذا النوع من الناس الذي يستطيع جذب انتباه الآخرين وتجنديهم - هذه كلمة عادل مكّي بالنص - لحسابه...».

(سامية فهمي، ج ١، ص ٦٧)

اشتمل النص السابق على جملتين اعتراضيتين، الأولى تتعلق بمصدر النص المحكي الذي يتعلّق بشخصية الجاسوس. والثانية تتعلق بحرفية هذا النص المنقول.

وفي أحد مواضع تلك الجمل في "رأفت الهجان" جعل الراوي/ الكاتب الاعتراض إشارة إلى تحفظ مصدر معلوماته على ذكر العدد الحقيقي لمحاولات اغتيال عبد الناصر التي وصلت إلى أكثر من عشرين محاولة، وهو بهذا الاحتراز يؤكد مصدر معلوماته الذي سمح له بالإفصاح عن بعض منها دون الآخر:

"ولكي نوضح الأمر نقول: إن محاولات اغتيال جمال عبد الناصر وصلت إلى عدد يفوق العشرين محاولة- لسنا في حل ولم يسمح لنا بذكر العدد الحقيقي وأسماء الدول التي كانت وراء كل محاولة- وإن كانت كل هذه المحاولات قد باءت بالفشل الذريع".

(رأفت الهجان، جـ ٣، ص ٨٧٤)

وفي الرواية ذاتها تكرر هذا التحفظ في ذكر بعض المعلومات التي يقدمها الراوي إلى المتلقي، كالإشارة إلى عدم السماح بذكر اسم الفندق الذي كان ينزل فيه الهجان في لندن (يُنظر: جـ ٢، ص ٦٠٩)، كما تكرر هذا التحفظ في رواية "الحفار" التي أشار الراوي في أحد مواضعها إلى عدم امتلاكه الإفصاح عما لديه من الحقائق كاملة (يُنظر: ص ٣٧٩).

٣- التعريف بالشخصيات:

من الوظائف التي استخدم فيها الراوي جملة الاعتراضية إضافة تعريف بالشخصيات التي يتضمنها خطابه السردى، كما في تعريفه بشخصية الكاتب صلاح جاهين:



«في عدد الخميس ٣ يناير سنة ١٩٧٠ من جريدة الأهرام نشر الرسام صلاح جاهين - وهو رسام وشاعر وممثل وكاتب مصري جامع - رسماً كاريكاتيرياً في بابه اليومي في الجريدة يمثل شاباً يفتح نافذة بيته على مصراعها ويطل منها فارداً ذراعيه في سعادة غامرة وهو يصيح: "هي دي بقى السبعينيات"؟».

(الحفار، ص ١١٩)

وفي تعريفه بشخصيتي محمود شوكت/ عصمت كارجي، أنت إضافة تعريفية في بناء الشخصية، اشتركت معها شخصية المسؤول في الميناء:

«كان عصمت كارجي في مكتب أحد المسؤولين عن الميناء عندما تلقى هذا المسؤول - الذي كان يتحدث الفرنسية، كما يتحدث بها الباشا بطلاقة - مكالمة تليفونية تنبئه بأن قاطرة قادمة من بلجيكا اسمها "آلي" وأنها في طريقها إلى ميناء "أبيدجان" في ساحل العاج».

(الحفار، ص ٢٣٦)

وأتى الاعتراض احترازاً في شخصية "راينوفيتش" الإسرائيلي؛ للتعريف بأن هذا الاسم ليس اسمه الحقيقي:

«لقد أصبح السيد راينوفيتش - وليس هذا هو اسمه الحقيقي بطبيعة الحال - نجماً من نجوم العسكرية الإسرائيلية».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٦٣٦)

٤- التحديد الزمني للأحداث:

وظف السارد الجمل الاعتراضية ليضع المتلقي في دائرة الأحداث من خلال بعدها الزمني، ولا سيما في ارتباط الزمن بأحداث محورية وتواريخ مهمة في مسار الرواية التي ترتبط فيها الأحداث بمراحل زمنية، فنقرأ نصاً سردياً من "رأفت الهجان" يقول فيه:

«بعد إتمام هذا التدريب- في الشهور الأولى من عام ١٩٦٤- نشط عزيز الجبالي في تحقيق الهدف الأسمى لدى جهاز المخابرات المصري في تلك الأيام.. كان هدف مصر- في تلك السنوات التي سبقت عام ١٩٦٧- هو الحصول على تنظيم الجيش الإسرائيلي بكل فروعه، خاصة سلاح الطيران».

(رأفت الهجان، ج٣، ص٨٥٩)

وظف الراوي هذا الاعتراض في التحديد الزمني لوقوع الحدث، وهو التدريب، كما أظهرت طبيعة المعلومات/ الاحتياجات التي وضعها جهاز المخابرات المصرية باعتبارها من أولويات تلك المرحلة، وأنت الجملة الاعتراضية الثانية كاشفة عن فاصل زمني بين ما قبل النكسة وما بعدها، وهو ما يكشف معه ضمناً أن العمل في جهاز المخابرات المصرية مع بداياته الأولى لم يكن دفاعياً وإنما كان استباقياً، أي اعتمد على الفعل لا رد الفعل.

واستخدم الراوي الجملة الاعتراضية في التعريف بطبيعة الفترة الزمنية التي عاشها "الشوان" قبل سفره إلى تل أبيب، وهو ما يشير أيضاً إلى المدة التي قضاه عميلاً مزدوجاً خدع فيها جهاز الموساد:

«وهكذا كان جمعة الشوان - الآن وبعد مرور خمس سنوات - يرقد في إحدى غرف فندق دياكونجرسا القائم في إحدى ضواحي روما وقد دفن رأسه في الوسادة».

(دموع في عيون وقحة، ص ١٠٢)

وكما أتى الاعتراض موظفًا في التعريف بالمدة الزمنية التي قضاها "الشوان" في خدمته بجهاز المخابرات، أتى كذلك في التعريف بالمدة الزمنية التي قضاها "الهجان":

«لقد أثبتت التجربة - بظول عشرين عامًا كاملة - أن تلك الأحداث التي ذكرها الفتى صادقة بشكل عام، بل إن بعضًا منها نزعته عنه الأيام رداء الغموض فأصبح واضحًا أشد ما يكون الواضح، وأثبت صدقه».

(رأفت الهجان، ج ١، ص ١٨٥)

وأبرزت الجملة الاعتراضية في مقطع سردي عن "عزيز الجبالي، ونديم هاشم" هذا الفارق الزمني الفاصل بين بدايات العمل في جهاز المخابرات وما طوته خمسة وعشرون عامًا في تراكم الخبرات وتحقيق الإنجازات:

«كان فخورًا بما حققه نديم هاشم من إنجازات مع الفتى، وهو - وحتى اليوم وقد مضى ربع قرن من الزمان - مازال يتنفس عبر تلك الأيام التي وضع فيها الرجال كل ما يملكون من إمكانيات وقدرات في خدمة أمتهم.. كان يعلم أن الطريق لا يزال أمامهم طويلاً وشاقاً وملئاً بالعرق والمخاطر».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٥٤٧)

ويتصل بالتحديد الزمني للأحداث كثير من الجمل الاعتراضية التي أتت للفصل بين زمني الأحداث والحكي، من خلال الإشارة إلى أن زمن اطلاع الراوي على ما يروى هو أمر لاحق على لحظة الحكي.

٥- التعريف بالأماكن:

وهي جمل أتت للتعريف بالأماكن التي تقع فيها الأحداث، فنظرًا للتغير المتعاقب في كثير من الأحياء والميادين حرص الراوي على أن يضع أمام المتلقي تعريفًا بالأماكن، كتعريفه بشارع سليمان: شارع دور السينما والمحلات (يُنظر: رأفت الهجان، ج١، ص١٢٣)، وتعريفه بحي الزيتون: صاحبة من ضواحي القاهرة، كانت في ذلك الوقت تبدو كأنها في مدينة أخرى (يُنظر: رأفت الهجان، ج١، ص١٥٨)، وتعريفه بميدان قصر النيل الذي أصبح معروفًا باسم ميدان التحرير (يُنظر: رأفت الهجان، ج١، ص١٧٦).

ولم يقف استخدام الجمل الاعتراضية في نصوص صالح مرسي عند تلك الوظائف، وإنما اتسعت لبعض الوظائف الأخرى، كتدخل الراوي في سياق النص، أو رصد الانطباعات الشخصية على الأحداث، أو استدراكات واحترازات في محكيّاته، وبين ذلك كله هناك من جملة الاعتراضية ما أتى خاليًا من أية وظيفة فنية، أو لنقل إنها نصوص زائدة هناك ما يغني عنها، كأن يستعيز عن ضبط بنية الكلمة لإزالة لبسٍ ما بالضبط المكتوب في جمل اعتراضية، كما في تفريقه بالاعتراض بين كلمة مطارد بفتح الراء وبين الكلمة ذاتها بكسر الراء (يُنظر: رأفت الهجان، ج١، ص٢٢٦)، فمثل هذا الجمل يغني عنها ضبط النص.

- بين السرد والحوار:

تشكل اللغة في أي نص روائي من مظهرين أساسيين للتعبير هما: السرد والحوار، والفرق بينهما باختصار يكمن فيمن يتحدث، فالسرد لغة الراوي، والحوار لغة الشخصيات، ويختلف تكثيف أي من المظهرين في النص من روائي إلى آخر بصورة تقتضيها طبيعة النص ويتحكم فيها الراوي؛ إذ «لا يوجد مقياس محدد بالنسبة لحجم السرد أو الحوار في الرواية، لكن الكاتب لا بد أن يزاوج بينهما في إطار متكامل ليشكلا معًا نسيجًا متسقًا»^(١).

وفي أعمال صالح مرسى المخبرانية لم يعتمد الكاتب/ الراوي على تكثيف بنية الحوار، فقد أتت أغلب نصوصه في هذا الاتجاه معتمدة على السرد، ليس فقط في تقديم عناصر النص الروائي ومكوناته من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، وإنما تولى تقديم أقوال الشخصيات (الحوار) باختزال خطاب شخصياته في لغته السردية، وهي هيمنة تعود إلى طبيعة موقع هذا الراوي الذي يستغل - كما أشرنا آنفًا - موقعه للتعبير بصوته الطاغى على أصوات الشخصيات، ورغبته الدائمة في الظهور والاتصال المباشر بالقارئ.

فبالنظر إلى حجم نصوص رواياته سنجد أن الحوار لم يمثل حيزًا كبيرًا منها، وأنها عمد في كثير من جملة الحوارية إلى الاختزال، كما في أحد مقاطع "رأفت الهجان" التي تقع في ثلاثة أجزاء اكتفى الراوي بنقاط للحذف مكان أغلب الأسئلة لكفاية الإجابات التي أوردها في حوارها عن منطوق تلك

(١) دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٤م، ص ٤٧.

الأسئلة؛ وذلك كي يختزل مقطعاً حوارياً طويلاً بعض الشيء، يدور عبر الهاتف بين عزيز الجبالي ضابط المخابرات وشريفة شقيقة الهجان^(١).

وقد وظف الراوي اللغات واللهجات في بنية الحوار توظيفاً فنياً رائعاً، أدى دوراً مهماً في لغة هذا الاتجاه الروائي، إذ ترتبط اللغات واللهجات بأبعاد في بنيتي الأحداث، والشخصيات، ومن ثم حرص الراوي على إبراز اللغة في وصف الشخصية، مثلما أشار إلى إتقان رأفت الهجان للغتين الإنجليزية والفرنسية، وإتقان نبيل سالم للألمانية والإيطالية، كما أشار إلى أن أكثر ما أبهر السيدة "هيلين سمحون" الألمانية زوجة الهجان في الشابين اللذين التقيا بها في بداية الأحداث هو إتقانها اللغة الألمانية.

ولطبيعة العدو الذي يقوم عليه الصراع الأساسي في تلك الروايات؛ شكلت اللغة العبرية جزءاً أساسياً من لغة هذا البناء الروائي باعتبار أن اللغة رمز للهوية وتعبير عن مرجعية وعقلية الشخصية اليهودية:

«كانت جوجو تتبادل الحديث مع ماري، وهذا أمر طبيعي للغاية لولا أن حديثهما لم يكن في تلك الليلة بالإنجليزية، ولا بالفرنسية، ولا بالإيطالية، ولا بأية لغة من تلك اللغات التي طرقت أذنيه كثيراً في البحر وتعود عليها.. كانتا تتحدثان بلغة غريبة.. لغة يعرفها الشوان جيداً.. لغة يعرفها غير أنه لا يذكرها.. لغة فيها من العربية بعض لكتتها ولكنها ليست العربية.. لغة.. لغة.. وارتجف كل جسده عندما تيقن أنها تتحدثان بالعبرية».

(دموع في عيون وقحة، ص ٥٧)

(١) يُنظر: رأفت الهجان، ج ٢، ص ٦٠٤ وما بعدها.

هذا التوتر الذي انتابه لإدراكه أنهما يهوديتان أتى من خلال الحوار باللغة العبرية، ومن ثم أدرك أنه أمام مواجهة مباشرة مع العدو، ولذلك لا عجب أن يرتبط اختيار الحديث بلغة دون أخرى مما تتقنه الشخصية بالواقع النفسي لها، كما في شخصية هاروني تلك المرأة اليهودية الإسرائيلية التي عاشت في مصر فترة كبيرة، كانت تنوع بين لغتها العبرية واللغة المصرية بحسب واقعها النفسي:

«سيرينا، كيف أنت أيتها العزيزة؟»

جاءه صوتها منفعلاً وكانت تتحدث بالعبرية:

ديفيد.. هل أنت مشغول الليلة؟!

كان الفتى يعلم أنها تعتمد إلى الحديث بالعبرية إذا ما كان هناك ما يقلقها ويشغل بالها.

(رأفت الهجان، ج ٣، ص ٧٦٩)

وباستقراء أعمال الكاتب لن نجد إلا مفردات قليلة من اللغة العبرية متناثرة في نصوصها، لم تمثل ظاهرة لديه، كما في أحد مشاهد لقاء الهجان بسكرتيرة مكتبه "استير بلينسكي":

«وما أن وصل إلى باب المبنى حتى وجدها أمامه وجهًا لوجه، أقبلت عليه في هفّة:

- بوكير طوف.

- بوكير طوف استير.

ألقت عليه تحية الصباح بالعبرية فردها وهو يتجنب النظر إلى وجهها، كانت شاحبة متنفخة العينين كمن لم يتذوق للنوم طعامًا طوال الليل..».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٥٨٣)

ويفسر تلك الأهمية للغات التي لعبت دورًا في الأحداث حرص عملاء الموساد على التحدث باللغة العربية بلهجاتها المختلفة، باعتبار أن ذلك وسيلة من وسائل النفاذ إلى شخصية العميل، ففي الفصل العاشر من "دموع في عيون وقحة" امتزج الحوار على لسان نبيل ضابط الموساد باللهجتين المصرية والعراقية، كما أتى حوار فتاة الموساد التي التقى بها الشوان في الفصل السابع عشر العربية بلكنة أجنبية وبلهجة لبنانية، وفي قلب تل أبيب تحدث ضابط الموساد "باروخ" باللغة العربية:

«كان الحوار خافتًا هادئًا ينساب دقيقة بعد دقيقة حين قال مستر داني:

- باكر يا أستاذ جمعة إن شاء الله نتعشى ونشرب نخب الأخوة والصداقة!!

إذا فلسوف تكون المذبحة غدًا..

- بس قبل ما نلتقي بيجوا الاخوان هون من شان يدربوك على بعض الأشياء الحديثة.

لم يستطع الشوان أن يسأل على أي شيء سيدربونه..

- لأننا المرة هادي بنريد نعطيك جهاز إرسال.

(دموع في عيون وقحة، ص٢٦٦)

ويحاول الشاب الألماني "هانز" الذي يعمل لصالح جهاز الموساد الدخول إلى "نبيل سالم" بحديثه باللهجة المصرية الخالصة، بعد أن ظن نبيل أنه لا يتحدث إلا الألمانية ولكن يتفاجأ بغير ذلك:

«إن أشد ما يعيب هانز أنه "ألماني جدًا" إلا أنه صارم في معاملاته مع الناس، منضبط كالساعة، صلب الرأي.. لكن أكثر عيوبه بالنسبة لنبيل أن التعامل معه صعب، فهو لا يتقن غير الألمانية، ولا يعرف كلمة واحدة من أية لغة أخرى غيرها!!

لكن الشيء الغريب الذي حدث في تلك الليلة أن هانز - منذ أن دخل المسكن - راح يتحدث بالعربية بلهجة مصرية وكأنه تربى في شوارع القاهرة وحواريها».

(سامية فهمي، ج٢، ص١٨٤)

فتوظيف المستوى اللغوي للحوار لم يقف فقط عند اللغة، وإنما لعبت اللهجة دورًا، ومن ثمَّ كان اختيار "هانز" اللهجة المصرية مع نبيل سالم "المصري" وسيلة من وسائل النفاذ إلى شخصية الأخير، بل كانت هذه الوظيفة حاضرة مع عملاء الموساد العرب، كما في شخصية "أبي سليم" الذي أراد بالفاظه الخالصة المصرية اقترابًا من شخصية نبيل سالم:

«قال نبيل سالم فيما بعد وهو يقص ما حدث له في تلك الأيام إن أبا سليم راح يستخدم في حديثه معه بعد خروجه من سجنه هذا تلك الألفاظ الخالصة المصرية والتي تنبئ عن حنان دافق وود شديد».

(سامية فهمي، ج٢، ص١٩٩)

ولذلك سنجد اختلاف لغة الحوار - من حيث اللهجة - بشكل متدرج بين السوري أبي سليم عميل الموساد وبين "نبيل سالم"، فمع أول لقاء سيطرت لهجته السورية على الحوار:

«الأخ عربي.. موهيك؟!»

رفع نبيل عينيه إلى رجل هائل الحجم أنيق الملبس متورد الوجه منتفخ الكرش.. قال في اقتضاب من لا يرجو خيراً من هذه الدنيا:

- هيك

- مصري؟!

- مصري.

وجلس أبو سليم إلى جواره، وطلب مشروبين له ولنبيل، وراح يحكي عن العرب والعروبة وعبد الناصر والانفصال والقومية... راح يثرثر وكانت عيناه تأكلان الفتيات أكلاً وتلا المشروب بآخر وثالث ورابع، وعندما تمنع نبيل في لحظة بدا الغضب على وجه الرجل وهو يصيح بلهجته السورية:

- شو العمى، بترفض دعوتي؟ هادي إهانة!«.

(سامية فهمي، ج١، ص٣٢)

ولكن بعد ذلك سنجد مزجاً واضحاً بين اللهجتين المصرية والسورية في حوار أبي سليم معه، وفي مشاهد حوارية أخرى نجده يتحدث بلهجة مصرية خالصة:

«هكذا قال أبو سليم، ثم اعتدل في جلسته كي يشرح له الأمر برمته.... إن بقاءه في شقة مثل هذه بالقطع سوف يلفت الأنظار ويشير التساؤل لأنه في البداية والنهاية عاطل.. فمن أين يجيء بالمال؟!»

- في دي معاك حق

هكذا هتف نبيل، واستطرد أبو سليم:

- ولأنك عاطل يبقى لازم تسكن في أوضة على قدك

هم نبيل بالحديث، ورفع هذا يده مردفاً:

- أنا ما باقولكش روح اسكن في مزبلة زي اللي كنت ساكن فيها، أنا باطلب منك تسكن في أوضة أحسن، ولما تكسب أسكن في قصر محدش حاشك، ومحدش يقدر يقول لك تلت اثلاثة كام».

(سامية فهمي، ج ١، ص ٩٣)

فتنوع اللغات واللهجات لم يأت فقط للتواصل بين الشخصيات وإنما أتى موظفاً في أبعاد فنية، أبرزها النفاذ إلى الآخر.

أما على مستوى اللغة التي استخدمها الراوي في الجمل الحوارية فقد استند - كما يبدو من النصوص السابقة - على تقبل أغلب النقاد لفكرة

استخدام لغة الحوار بالمستويين الفصحي والعامية، على عكس لغة السرد التي يجمع النقاد والأدباء على ضرورة فصحاها^(١)، ففي الحوار بين الشخصيات الأجنبية التزم بمستوى الفصحي في اللغة، كما في الحوار بين الشاب الألماني "فريدريك"، والجاسوس نبيل سالم:

«رمى فريدريك نبيل بنظرة أوقعته في الحيرة فعاد إلى الصباح:

- إني أطلب منك عملاً يا فريدريك.

- هل أنت جاد فيما تقول؟!!

- لم أكن جاداً في حياتي مثلاً أنا جاد الآن.

- لو أنك خطوات خطوة.. خطوة واحدة فلن تستطيع التراجع.

- لن أتراجع

- ألا تريد أن تفكر في الأمر ملياً

- لقد فكرت.

- ألا تريد أن تعرف طبيعة هذا العمل؟!!

- أنا لا أريد إلا أن أرتدي ملابس مثل ملابسك، وأحيا حياة مثل

حياتك، وأن أجد طعاماً يقيني شر الجوع، والبحث عن لقمة نظيفة في فضلات الناس».

(سامية فهمي، ج١، ص٤٣)

(١) يُنظر: دراسات في نقد الرواية، ص٤٧.

بينما تنوعت لغة الحوار بين العامية المصرية، والعامية السورية، والعامية العراقية، وغيرها من اللهجات التي اقتضت الأحداث والشخصيات استخدامها.

- لغة الأكواد والشفرات:

تأخذ بعض المسميات في نصوص الروايات المخبرانية لغة "كودية" خاصة تتناسب مع طبيعة هذا العالم الخفي الذي يتسم بالغموض والسرية، فالعميل يصبح "حالة"، ويصبح التعريف به بين رجال المخابرات رقماً، كما في "رأفت الهجان" الذي عُرف لدى جهاز المخابرات المصرية باسم "العميل ٣١٣".

وفي هذا العالم الخفي الذي ترصد رواياته بعض ملامحه ثمة مسميات واصطلاحات لها لغتها وشفراتها الخاصة التي تتغير من عملية/ رواية إلى أخرى، ويُقصد بها في قواميس هذا العالم غير ما يصطلح عليه العامة:

«إذا كانت كل الرسائل التي يتلقاها بالشفرة، وإذا كانت كلماتها من نوع: "جففنا البسطومة وقشرنا البطاطس" إلا أنها ربما كانت تعني أن رجلاً مات، أو منشأة دمرت، أو وثيقة خطيرة تم الحصول عليها، أو أو أن إنساناً قد صعد إلى القمر سراً!»

(الحفار، ص ٢٥)

ومفردات هذه اللغة "الكودية" الخاصة تكون قاصرة على من يتحدثون بها أو يصطلحون على معناها دون سواهم، فمن يفهم أن: "العربية راحت

للميكانيكي " هي الإشارة الكودية لانتهاة عملية مخبرانية بكل أحداثها في قصة (وسقط القناع عن الغريب)؟! ومن يفهم أن "البطة" هي جهاز الإرسال الخطير الذي خاض من أجله "الشوان" في (دموع في عيون وقحة) رحلة الموت إلى تل أبيب؟! ومن يدرك أن "التهوة الساخنة" في رواية (الحفار) تعني في هذا القاموس خبراً شديداً الأهمية؟! ومن يستطيع أن يفسر من إسماءات الحوار في الرواية ذاتها بين ضابط المخابرات "نديم هاشم" وزميله "ظاهر رسمي" أن "مولانا الشيخ" يقصد بها هذا "الحفار" الإسرائيلي الذي تم التخطيط لإغراقه، وأن كلمة "الحج" هي الشفرة الكودية لتلك العملية الاستخبارانية كلها:

كان الحديث يدور بين صديقين قد يكونا موظفين في وزارة الأوقاف. أو في إحدى شركات القطاع العام.. كان حديثاً عادياً للغاية، حتى قاطعه نديم متسانلاً:

- لكن أنت مقلتلش.. إيه أخبار مولانا الشيخ؟!

- حاجج السنة دي

في دهشة ممزوجة بفرح صاح نديم:

- إيه ده؟ ده خبر حلو جداً، هو اللي قال لك.

- كلمني من شوية وقال إنه نوى خلاص!

- على خيرة الله..

(الحفار، ص ٧١)

وهذه اللغة الخاصة التي يتوقف على فهمها والتعامل معها تصاعد الأحداث ونجاح كل مسارات العملية المخبرانية/ الحكاية هي مفردات لا يمكن أن يحتمل كشفها أو فهم مغزاها التخمين أو التوقع، لأنها رغم قربها من قاموس العامة فهي بعيدة كل البعد عن ارتباطها بخيوط الأحداث، فقد تكون رابطة العنق بالوان معينة هي اللغة المشتركة في وقت ما بين الهجان ورجل جهاز المخابرات الذي يمكنه من خلالها التعرف عليه، وقد يكون السؤال عن أكلة السمك هو مفتاح اللقاء بينهما:

«الكلمة لها مدلول آخر، والساعة ليست هي، والكلام غير الكلام... فالسؤال عن أكلة السمك هو سؤال عن اللقاء، والجواب بأنه نوع من بربون الحجر يعني أن اللقاء سيتم، ومحطة السكة الحديدية هي قمة جبل بركان فيزوف، والثالثة والنصف هي الثانية عشرة والنصف، و... و....، وأبسط الأخطاء من الممكن أن يلغي موعداً أو يسبب كارثة، فماذا... ماذا لو أنه- دون قصد وبالرغم منه- نطق كلمة "مع السلامة"؟».

(رأفت الهجان، جـ ٢، ص ٣٤٧)

وقد عرفت تلك اللغة الكودية الخاصة في روايات الكاتب عدة وسائل في التواصل، سواء في الحوار المباشر بين الشخصيات، أو عبر البرقيات المكتوبة التي لها رموزها الخاصة فيما يعرف في هذا العالم بالخبز السري، أو عبر التلكسات:

«تحدثت التلكسات عن القماش والتفصيل والبسطة والجبن وعلب الفول ولكنها غرد وصوتها كانت تنقل إلى ظاهر رسمي الذي كان يحل شفرتها ليجد فيها أن: لا شيء هناك».

(الحفار، ص ١٣٠)

أو أن تأتي مفردات تلك اللغة في ترددات هوائية أو إشارات لاسلكية عبر الأثير في جهاز الراديو الذي تأخذ صفاراته هي الأخرى لغة خاصة:

«كثيرًا ما كان هذا الجهاز يعلو صوته بالموسيقى والأغنيات، غير أن أحدًا من سكان العمارة لم يكن يعرف أنه في يومين معينين من كل أسبوع كان الشوان يجلس إلى جهاز الراديو ويضبط الموجة، ويستمع إلى إشارة لاسلكية آتية من تل أبيب عبر صفارات متقطعة كان قد درب على فهم لغتها».

(دموع في غيون وقعة، ص ٢٩٤)

وإلى جانب تلك اللغة الكودية غير المعلومة ثمة لغة أتت مرادفة لبعض المصطلحات في عالم هذا الاتجاه، منها ما أتى نابغًا من طبيعة الحكاية لا دخل للراوي فيها مثل "احتياجات" للمعلومات المطلوب من العميل الحصول عليها، و"البيت الكبير" لإسرائيل، ومنها ما أتى من وضع الراوي، وترددت كثيرًا في نصوصه، مثل "الرجال" قاصدًا بها ضباط المخابرات المصرية، و"أسوار الصمت" لمبنى جهاز المخابرات.

الفصل الثالث

الشخصيات الروائية

يأخذ عنصر الشخصية في بناء النص الروائي أهمية فنية كبرى، تستمد مقوماتها الأساسية من كونها العاكس الحقيقي لواقعنا الإنساني، من خلال تجسيد حركة الشخصيات وطبائعها، وتقديم النماذج البشرية المتعددة والمتباينة فكرياً وقيماً واجتماعياً.

وفي الرواية المخبرية تستمد الشخصية الروائية أحد أهم مقومات أهميتها وخصوصيتها - رغم الطابع الواقعي الصارم الذي تتسم به أحداث تلك الروايات وشخصياتها بصورة لا تسمح للكاتب بخلق شخصيات لا يقدمها الواقع خارج النص - من طبيعة الصراع فيها الذي يقوم على إبراز متقابلات السلوك الإنساني: الخير والشر، الإخلاص والخيانة، الصدق والزيف،... إلخ.

وطبيعة هذا الصراع ذاتها هي التي تتسع بمنهوم البطولة في تلك الأعمال من مجرد تجسيد بطولة فردية إلى التعبير عن بطولة جماعية/ قومية، حيث تأخذ شخصية البطل رمزاً قومياً في نزاع إنساني قائم بين الشخصية العربية على إطلاقها، والشخصية اليهودية الإسرائيلية على إطلاقها كذلك، وهو نزاع لا ينبعث - كما أشرنا آنفاً - من صدام ديني أو عرقي مع الآخر، وإنما هو عدااء فرضته ممارسات تلك الشخصية اليهودية، وما تحتفظ به شواهد تاريخها العدائي، ويعمقه الحاضر كذلك.

ومع تعدد أنماط الشخصية الروائية وطرق بنائها وحضور نماذج إنسانية دون أخرى تختلف الدراسة في تناول هذا العنصر المهم من عناصر الرواية وفق ما يبرز في النهاية المضامين والرؤى التي يرمي الكاتب إلى تقديمها، وفي هذا الجزء من الدراسة سنتناول الشخصية بأنماطها وخصوصيتها وفقاً لما تقتضيه خصوصية البناء وطبيعة الصراع في نصوص هذا الاتجاه:

- تقديم الشخصية:

يختلف الروائيون في تقديم الشخصية بين حشد ملامحها الجسدية وسماتها النفسية كاملة في فقرة واحدة مع أول ظهور لها على مسرح الأحداث، بحيث يكتمل بنائها أمام المتلقي منذ بدايات النص، «وعند مزيد من القراءة لا نحس أن الكاتب يضيف بُعداً جديداً عنها»^(١)، ويين من يجعل تقديمها موزعاً على فقرات متباعدة داخل النص؛ حتى لا يفقد القارئ عنصر التشويق في توقع الجديد عن ملامح الشخصيات.

وفي روايات صالح مرسى المخبرانية أتى تقديم أغلب الشخصيات الرئيسية أو المحورية موزعاً على فقرات داخل الرواية، كما في شخصية "جمعة الشوان"، التي بدأ الراوي تقديمها في الفصل الأول يرسم بعض السمات النفسية التي تتعلق بمسار الأحداث، كتعلقه الشديد بزوجته فاطمة، ونزعه الوطنية التي عبر عنها في ارتباطه الشديد بأحياء مصر وعمق انتائه إليها، وفي

(١) دراسات في نقد الرواية، ص ٢٦.

الفصل السابع أضاف الراوي إلى شخصية الشوان - إلى جانب أنه شخص
أكول، خفيف الظل - تقديمًا جديدًا، يرتبط بالبناء الجسماني:

«لم يكن جمعة في حجم بطل الملاكمة كلاي، بل كان نحيلًا متوسط
الطول رقيق البدن، وإن كان - بالرغم من هذا - يشبه في مشيته المتمايلة تلك
ملاكما من وزن متواضع».

(دموع في عيون وقحة، ص ٦٩)

وفي الفصل التاسع يعرف بنقطتي الضعف في تكوينه الشخصي: النساء
والمال اللتين لعب عليهما الموساد في محاولات تجنيده، ثم يضيف في الفصل
العاشر من الرواية بُعدًا آخر من أبعاد شخصيته، وهو عشقه للموانئ المرتبط
بنشأته في ميناء السويس الذي تربى بين أرصفته وقواربه، فالموانئ لديه
كالأشخاص يعشقها ويتعلق بها.

ويمضي الراوي في الفصل السادس عشر من الرواية البالغ عدد فصولها
تسعة عشر فصلًا؛ ليقدم أمام المتلقي تعريفًا جديدًا بشخصية الشوان:

«كان الشوان يفهم في كل تجارة، في السيارات، في البويات، في
الكاوتش، في الأراضي، في البيوت، كان كعاداته قد عاد ابن بلد فلهوي يجلب
الهواء نبتًا صافيًا».

(دموع في عيون وقحة، ص ٢٤٠)

ويستطيع المتلقي من خلال تلك السمات التي ترتبط بسياقات السرد أن
يكون صورة متكاملة على مدار النص للشخصية، فمع كل ملمح من ملامح

بنائها ثمة ارتباط عميق بطبيعة الأحداث أو الصراع في الرواية، فعمق الانتماء - على سبيل المثال - تفسر لتلك المخاطرة التي أقبل عليها بالسفر إلى تل أبيب رغم احتمالات اكتشاف الموساد خداعه لهم طيلة خمس سنوات، ويزيد من صعوبة تلك المخاطرة نفسياً ذاك الارتباط العميق بأسرته، ولا سيما مع انتظار مولوده الجديد.

كما يكشف عشقه للموانئ بُعداً جديداً يتعلق ببواعث كراهيته للإسرائيليين، بعد أن ضربوا مركبه في أحد اعتداءاتهم، وهو تعريف بباعث ذاتي آخر يفسر إقدامه على تلك المخاطرة.

وفي شخصية "رأفت الهجان" التي تنائر التعريف بها على مدار الأجزاء الثلاثة للرواية، يبدأ الراوي في الجزء الأول بإلقاء الضوء على بعض سمات "الهجان" الإنسانية التي لعبت دوراً مهماً في أحداث الرواية، كالرقعة والحنان اللذين كشف عنهما ارتباطه العميق بأخته "شقيقة" التي شكلت حضوراً في الأحداث له بُعداً إنسانياً.

وتنائر في هذا الجزء من أجزاء الرواية التعريف ببعض السمات الشخصية التي هيأت لاختياره في أداء تلك المهمة، كالذكاء، والمهارة في قراءة الآخرين، وقدرته الفائقة على التعامل معهم بما يمنحه قدرته اللافتة على الإقناع والنفوذ إليهم، وخفة الروح التي يتمتع بها، والسخرية اللاذعة من كل شيء، وشخصيته الجذابة التي تفسر انجذاب النساء إليه على مدار أحداث الرواية:

«هي لا تدري سوى أن هذا الرجل النحيل له حديث ساحر يأخذ بالألباب، وقدرة فذة على الإقناع دونما ضغط أو مباهاة».

(رأفت الهجان، ج١، ص٨٠)

ويلتقي مع تقديم تلك المهارات والسمات الفردية التي قدمها السارد قدرته على التخفي خلف شخصيات متعددة: "عادل مرقص سيدهم، ليفي كوهين، دانييل مارتان، فضلاً عن شخصيته الحقيقية رأفت الهجان" من خلال تلك "الفهلوة" التي دخلت به إلى دائرة النصب والاحتيال في بدايات حياته التي سبقت تجنيده من قبل المخابرات المصرية.

وفي منتصف الجزء الأول من الرواية يضع الراوي تعريفاً جديداً لشخصية الهجان أمام المتلقي، بتقديم الملامح الخارجية أو الأوصاف الشكلية، بعد أن وضع بعض السمات التي تتفق مع وظيفته/ دوره داخل النص:

«شاب متوسط الطول قمحي اللون منصهر الملامح - إن صح التعبير - إلى حد الدهشة، يبدو وجهه وكأنك التقيت به من قبل مئات المرات دون أن يلفت نظرك، هو وجه من تلك الوجوه المألوفة إلى الحد الذي يصبح من الصعب أن يعلق بذاكرتك.. أنف طويل مدبب الطرف، شفتان رقيقتان تنفرجان عن ابتسامة لا تدري إن كانت ساخرة هي أم بلهاء، عينان تبدوان لأول وهلة ناعستين، وكأن صاحبهما قد تناول مخدرًا ما زال يسري في دماثة».

(رأفت الهجان، ج١، ص١٥٠)

يلاحظ أن هذا المقطع الذي يقدم الراوي من خلاله الأوصاف الخارجية للشخصية يلتقي مع ما قدمه من سمات وأوصاف معنوية، فملامح هذا الوجه المأنوف، وتلك العينان اللتان تحملان السخرية واندحاء سمات تلتقي مع الشخصية الساخرة التي تمتلك دهاء وقدرة على النخفي. وتلبس شخصيات متباينة الصفات ومتعددة الأعراق.

وفي الجزء الثاني من الرواية أتى تقديم الشخصية من خلال تقرير ضابط المخابرات نديم هاشم عن شخصية الفتى بعد تجنيده، وهي أوصاف أخذت طابعها من طبيعة مسارات الأحداث التي كشفت عن أبعاد جديدة في تلك الشخصية، كالعناد، والتذمر، وتقديره الدقيق لكيفية التعامل مع الآخرين بفهمه الواعي لحاجتهم إليه وحاجته إليهم، كما أنها عمّقت بعض الصفات الأخرى التي قدمها الراوي في سياق حكيه كالوطنية والمغامرة:

«إن مثل هذا النوع من البشر ليس بسيطاً، ولا يمكن أن يكون كذلك بأي معنى من المعاني.. هذا رجل مغامر، أبسط ما يمكن أن يقال عنه أنه يغامر بحياته كلها في سبيل شيء ما، قد يكون مالا، وقد يكون حباً، لكنه في حالة فتانا هذا هو المبدأ والعقيدة وحب الوطن.. هذا النوع من البشر يتسم دائماً بالعناد الشديد، يحتاج من يتعامل معه إلى عنصرين لا بد من توافرها حتى يستطيع النفاذ إلى قلبه وعقله: هما الجلد الشديد، والفهم الذي يقوده إلى تفاهم كامل ومطلق».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٥٢٥)

ولم يتوقف التعريف بشخصية الهجان عند الجزء الثاني، وإنما وضع الراوي في الجزء الثالث ملمحاً لم يتعد كثيراً عما قدمه السرد في الجزأين السابقين، لأنها ملامح تلتقي جميعها في التعريف بجوهر الشخصية وحقيقته الإنسانية، «تلك الحقيقة التي تتمثل في جوانب الضعف المتمثلة في الغرائز والنزعات، وجوانب القوة والسمو المتمثلة في قوته الروحية والعقلية، ومن محصلة هاتين القوتين تبرز شتى العلاقات بين الناس سواء أكانت علاقات سوية أم علاقات مضطربة ومعقدة»^(١).

فإذا كان الراوي قد قدم أمام المتلقي تصورًا عن صفات الهجان الجسدية، وكشف في أحد مواضع الرواية ضعفه الإنساني أمام المرأة الذي حذره من الاستسلام له ضابط المخابرات محسن ممتاز، ورسم لنا أيضًا قوة روحية تكشف عنها شخصيته الجاذبة التي ينفذ بها إلى الآخرين، فإنه أضاف إلى سماته الروحية ذكاءً وجدانيًا أمدته به التجارب الحياتية، وهو ذكاء يمكنه من معرفة كُنه النفس الإنسانية وأغوارها:

«حصيلة الفتى من التجارب المريعة التي صادفته في فجر شبابه قد أمدته بمعرفة عميقة بالنفس البشرية».

(رأفت الهجان، ج ٣، ص ٦٤٤)

ويتكامل مع هذا التقديم تعريف المتلقي بأبعاد الشخصية - سواء كانت سمات جديدة أو أنت تعميقًا للملامح سابقة قدمها الراوي في تعريفه المباشر

(١) الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق، حمدي حسين، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨ م، ص ٥٠.

بالشخصية - من خلال الأحداث، فيتعرف القارئ مثلاً على وطنية "الهجان" من خلال استعراض ملامح من ظروفه الحياتية التي مرَّ بها، فبين مشاعر الجحود التي وجدها في أهله، وأحاسيس التشرّد والضياع التي ملّته وهو في صدر الوطن أو في الاغتراب عنه، وبين ما أصابه من إيذاءات المكر والوقیعة في كل عمل يلتحق به يتضح للقارئ بين كل ذلك مدى عشقه البالغ للوطن، وتلبیته لنداءات الواجب دونها تردد.

ويرسم سرد الأحداث تدينه من خلال امتناعه عن الاستسلام لضعفه الإنساني أمام ظروفه المعيشية وأمام الفتاة الإنجليزية "كاي وولف" التي التقاها وأحبته، ووجد في الارتباط بها مخرجاً من معاناته وتشرده بين الموانئ والبلدان بحثاً عن فرصة عمل تدفع عنه شبح الجوع، وتكون سبيلاً للخروج من تلك الظروف، غير أن أباهما اشترط لزواجه منها أن يعتنق المسيحية، حتى يساعده "الأب جوشام" راعي الكنيسة الذي أخبرته "كاي" أنه الشخص الوحيد في ليفربول الذي يستطيع أن يوفر له عملاً، ويسهل له إجراءات إقامته في إنجلترا، وحصول أولاده في المستقبل على الجنسية البريطانية، ولكنه مع كل ذلك يرفض، بل ويداعب الأب جوشام بأن عليه أن يفكر جدياً في اعتناق الإسلام.

ويلاحظ من خلال النصوص السابقة أن تقديم الشخصيات لدى الكاتب وما يختاره لها من سمات وملامح يأتي مرتبطاً بمسار السرد وطبيعة بناء النص، ففي مثل هذه الروايات تأخذ الشخصية أهميتها من حيوية دورها في الصراع، والأهداف التي تقوم بتجسيدها؛ لأنها «لا تكتسب خصائصها إلا من

خلال ارتباطها بالهدف الذي تسعى لتحقيقه^(١)، ففي الرواية السابقة أتى التعريف بشخصية "هيلين سمحون" متفقاً مع حاجة الحكيم، حين بدأ التعريف بنشأتها الاجتماعية وملامح شخصيتها التي شكلت الحرب مقوماً أساسياً من مقومات تكوينها النفسي والشخصي، إلى جانب مهارات الذكاء الوجداني واللباقة التي يحتاج البناء السرد في سياق الحكيم الوقوف عليها.

وفي أواخر الجزء الثالث من الرواية يرسم السارد أمام المتلقي صورة خارجية لشخصية هيلين، تلتقي مع حاجة السياق السرد في بناء الحكاية، وهو بداية لقاء المهجان بها:

«عندما صافح رأفت هيلين لأول مرة انحنى على يدها في رشاقتة الأسرة كي يقبلها، وجد قلبه يدق بعنف ذكره بتلك الأيام الخوالي، وإذا الدماء - بعد نظرة عابرة إلى عينيها الزرقاوين وأنفها الجرمانى الشامخ وعنقها الأرسقراطي النبيل - إذا الدماء تزغرد في عروقه راكضة من فرط السعادة».

(رأفت المهجان، جـ ٣، ص ٩٥١)

وفي رواية "سامية فهمي" أتى التعريف بشخصية "نبيل سالم" في مقطعين سرديين معتمداً على اللغة المكثفة مرتبطة بطبيعة دوره في النص، فأتى المقطع الأول معرّفاً بالسمات التي تضع أمام المتلقي استعداد الشخصية للوقوع في دائرة الخيانة:

(١) الحفار وإمكانات رواية جديدة، د. أمين العيسوي. الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (٦)، يونيو، ١٩٨٦ م، ص ٨٨.

«شاب مصري، وسيم ذكي، خفيف الظل ساحر الأسلوب.. لم يكمل تعليمه الجامعي، مواهبه متعددة، أوقعه قدره ورعوثه وطموحه في يد الصهاينة فاستجاب سعيًا وراء نجاح مزيف.. أعماه الغرض عن الهدف فانقاد، ثم تفتق ذهنه عن أساليب أبعدته - قانونًا - عن كل شبهة.. فانطلق في قسوة غريبة، يصطاد الشباب المصري شابًا وراء آخر، وشابة وراء أخرى».

(سامية فهمي، ج١، ص٢٢)

وفي موضع آخر يضع الكاتب تعريفًا جديدًا لشخصية نبيل، أتى تأكيدًا على أهم السمات التي لعبت دورًا مهمًا في الأحداث، وهي الوسامة والشخصية الجذابة اللتان أوقعتا "سامية فهمي" في حبال حب والافتتان به، وهو ما يجسد معه بُعدًا آخر في الأحداث، يومئ إليه عنوان القصة الذي أشار إلى ذاك الصراع العنيف بين الواجب الوطني لدى "سامية" وبين عاطفتها الأنثوية التي استطاعت أن تتحرر من قيدها رغم سطوتها الأسرة:

«عُرِفَ عن نبيل سالم وسط عائلته وأصدقائه وجيرانه أنه "شايف نفسه حبتين" فهو - فوق أنه جميل الوجه مليح التقاطيع - وسيم وسامة لا يختلف عليها اثنان، خفيف الظل، قادر على اكتساب صداقة الآخرين بسهولة ويسر».

(سامية فهمي، ج١، ص٢٨)

أما تقديم الشخصية من خلال المقطع السردي الواحد الذي يضع فيه الكاتب ملاحظها الرئيسية فقد أتى مرتبطًا بالشخصيات ذات الأدوار الثانوية التي تأتي على هامش النص ولا تشكل حضورًا لافتًا أو مؤثرًا في بنية

الأحداث، كما في شخصيات: "السفير، ومدحت صبري، وسعاد الحكيم، وسعد محروس" في رواية (الحفار)، وشخصيات: "نهاد كامل، والخواجة صروف، ومصطفى عبد العظيم، ويوسف الأزرع، وشريف والي، وخالد عز العرب" في رواية (رأفت الهجان)، وشخصيات "رئيس التحرير، والفتى الألماني، وراشيل، وشريف بكري" في (سامية فهمي).

أما في مجموعته (الصعود إلى الهاوية) فقد غلب هذا الاتجاه في تقديم الشخصيات على التعريف بشتى الشخصيات - رئيسية وثانوية - وذلك لطبيعة البناء الفني للقصص الذي يختلف عن البناء الفني للرواية.

يبقى أن نشير إلى أنه من السمات الأساسية اللافئة التي تميزت بها شخصيات "صالح مرسي" في هذا الأدب أنه لم يعتمد في بناء شخصياته على الشخصية النامية التي يتحول حضورها الفني من ثانوية إلى رئيسية، وإنما يمكننا بكل سهولة أن نضع أيدينا على شخصياته الرئيسية من بدايات النص؛ ومن ثمّ فلا نتظر تحولاً مفاجئاً في شخصياته الثانوية، ولذلك حرص الراوي على أن يُوقف المتلقي على دور الشخصية داخل النص، ليتجه مع تحولات الحكاية في الأحداث لا الشخصيات.

- الأسماء والألقاب:

على الرغم من انتماء روايات صالح مرسي المخبرانية بأحداثها وشخصياتها إلى الواقع فإنه لم يعمد إلى ذكر الأسماء الحقيقية في شخصياته إلا في أضيق الحدود، كما في رواية الحفار التي أتت فيها شخصية "أمين هويدي"

الذي كان مديرًا لجهاز المخابرات المصرية العامة آنذاك، وواحدًا من الضباط الأحرار، وشخصية "ماهر" في قصة "وسقط القناع عن وجه الغريب" بمجموعته "الصعود إلى اهاوية"، وهي ذاتها شخصية "ماهر عبد الحميد" التي سردها في رواية "قصتي مع الجاسوس"، وكما في شخصيتي الشابين الإيطاليين "ماريو البيني"، و"دويني فليتي" في رواية "رأفت الهجان" اللذين كانا يعملان لحساب المخابرات المصرية، وأشار الكاتب إلى أنهما اسمان حقيقيان.

وهناك شخصيات أتت في سياق السرد بأسماؤها الحقيقية، منها ما له علاقة مباشرة بإحدى شخصيات النص، كما في الحديث عن ضابط المخابرات محمود شوكت في رواية "الحفار" الذي أشار الراوي إلى أنه كان صديقًا للرسام والأديب "رمسيس يونان"، والممثل "محمود مرسي"، و"أحمد عويدات" صاحب دار عويدات اللبنانية للنشر والتوزيع، ومنها ما أتى مرتبطًا بحديث الراوي عن الواقع الثقافي الذي يأتي على هامش السرد دونما ارتباط مباشر بأي من شخصيات النص، كنجيب الريحاني، ونجيب محفوظ، وغيرهما.

أما دون ذلك فقد اعتمد صالح مرسي على إعطاء شخصياته أسماء مغايرة لواقع الحكاية خارج النص الروائي، إما بالتحوير اللفظي في الأسماء الحقيقية، كما في "رفعت الجمال" الذي عُرف باسم "رأفت الهجان" في الرواية التي حملت اسمه، وكما في "أحمد الهوان" الذي عُرف باسم "جمعة الشوان" في رواية "دموع في عيون وقحة"، وإما بالمغايرة الكلية في الأسماء، كما هو عليه أكثر أسماء شخصيات رواياته.

ولعل قصد الكاتب إلى عدم الاعتماد على الأسماء الحقيقية يقف وراءه رؤية فنية أراد بها ألا تتحول أعماله إلى نصوص تاريخية تنقل الواقع نقلًا حرفيًا؛ حتى لا يخرج العمل من إطار الإبداع الفني إلى لغة توثيق التاريخ، فضلًا عما تفرضه خصوصية التعامل المعلوماتي مع تلك الأحداث والشخصيات.

ومن السمات التي شكلت لازمة من لوازم بناء الشخصيات في أعمال الكاتب تعدد الأسماء أو الهويات للشخصية الواحدة، بما يقتضي معه انتباهاً لمسار السرد في الرواية؛ حتى يقف المتلقي على تلك التحولات الطارئة على هوية الشخصية وانعكاساتها في بناء الأحداث، وهي لازمة تتفق مع طبيعة شخصيات هذا العالم الذي يقوم على التخفي والتنكر والتمويه والأسماء الكودية، إذ يضع الشخص في حساباته أنه سيحيا حياة أخرى، بين أناس آخرين، وعليه...

«أن يمتلئ بذلك الشعور الغريب بأنه قد أصبح إنسانًا آخر، له اسم آخر، وماضي آخر، وحياة أخرى، وأهل آخرون.. وأن يعي هذا وعيًا عميقًا يمتد إلى أعماق أعماقه.. فمن يدري ما الذي سوف يحدث لو أن أحدهم سقط في يد الأعداء، أو أشباه الأعداء، أو أصدقاء الأعداء».

(الحفار، ص ١٩٢)

ففي رواية "الحفار" أخذ ضابط المخابرات "نديم هاشم" اسم "صبري غنيم" حينما كان في مهمة لقاء مدير مخابرات القوات البحرية لاختيار الضفادع البشرية التي ستنفذ عملية إغراق الحفار، وهو ذاته المهندس "سليمان عبد البر محمود" حينما تخفى وراء تلك الشخصية في سفره إلى "دكار" لتنفيذ العملية المخبرانية.

وفي الرواية ذاتها عُرف "محمود شوكت" برجل الأعمال التركي عصمت كارجي، كما عرف ضابط المخابرات المصري الرائد خليفة جودت باسم المواطن الأردني محمد عويدات، وعُرف رجل الموساد "ديفيد لفتنجر" باسم "إيزاك"، أما فتاة الموساد "ليلي مسعود" فقد عُرفت باسمي "سارة جولدشتاين"، و"باربرا هوفمان".

وفي "دموع في عيون وقحة" أخذ "جمعة الشوان" اسمه الحركي "جورج سايكو" في زيارته إلى تل أبيب، سبقته شخصية أخرى بجواز سفر إسرائيلي يحمل اسم "يعقوب منصور"؛ ليعيش في خمس سنوات - مدة تعاونه مع المخابرات المصرية في خداع الموساد - بثلاث شخصيات/ هويات مختلفة.

أما في شخصية "رأفت علي سليمان الهجان" فقد تعددت الأسماء بحسب مراحل حياته التي سردتها الأحداث، بين اسمه الحقيقي "رأفت الهجان"، وشخصية "ليفى كوهين" اليهودي الهارب من مصر، وشخصية "جونى برات" الذي يحمل جواز سفر أمريكياً، والفرنسي "دانييل مارتان"، والمصري "عادل مرقص سيدهم"، وموظف البنك المصري "أحمد العلايلي"، وبعد تعاونه مع جهاز المخابرات ظل شهوراً في شخصية "ياكوف بنامين حنانيا"، ثم شخصية "ديفيد سمحون" التي عاش بها حتى وفاته.

وتخفى رجل المخابرات "نديم هاشم" في الرواية ذاتها أثناء رحلته إلى روما في شخصية "محمود بسيم" بوظيفة محام، كما أخذ "عزيز الجبالي" اسمه الكودي "عثمان" بعد أن انتقل إلى العمل بجهاز المخابرات:

"وها هو قد فهم وعرف وتعلم وأصبح جزءاً في لعبة جهنمية، عرف أن اسم مصطفى هذا ليس سوى الاسم "الكودي" لماجد، كما أن اسمه لم يعد "عزيزاً" بل أصبح "عثمان"..".

(رأفت الهجان، ج٢، ص٤٣٢)

وتخفي الجبالي في الرواية ذاتها وراء شخصية "عادل شعيب" الموظف في الشركة الشرقية للدخان، في حديثه الهاتفي إلى شريفة شقيقة الهجان.

وفي رواية "سامية فهمي" عرفت فتاة الموساد "لويز جولدمان" بأربع شخصيات/ هويات مختلفة، الأولى شخصيتها الإسرائيلية بعد أن ولدت في فلسطين من أبوين من أصل بولندي نزحاً من أوروبا، وفي باريس مارست نشاطها في خدمة الموساد تحت اسم "مارسيل ماتيو"، وبعد أن انتقل نشاطها إلى إيطاليا انتحلت اسم "صوفي جارديني"، وفي فترة وجودها في ميناء هامبورج أخذت شخصية رابعة باسم امريكي "شيرلي هايان"، ووراء كل شخصية دور استخباراتي ومخطط تكون الشخصية الجديدة سبيلاً للتكرار والتمويه في تنفيذه، وبهذه البراعة في تلبس الشخصيات استطاعت أن تنتقل بأسمائها الوهمية بين عدة دول.

ومثلّ اللقب الذي ارتبط ببعض الشخصيات مقوماً من مقومات بنائها أمام المتلقي، ويرتبط هذا اللقب- الذي لا يخضع لاختيار الراوي وإنما تفرضه طبيعة الأحداث ووقائعها- ارتباطاً مباشراً بإحدى سماتها الأساسية أو دورها في الأحداث، كما في شخصية محمود شوكت الذي عُرف بين زملائه بلقب "الباشا"، لطبيعة حياته الارستقراطية، وحياة أسرته الثرية التي تمتد أصولها الأولى إلى الأناضول:

«اشتهر هذا الشاب صاحب الملامح التركية، والقامة الفارحة، والصوت العريض، والأسلوب المتدفق في الحديث، اشتهر فيما بعد بين زملائه في جهاز المخابرات المصري بجراته الشديدة، وثبات أعصابه، وأسلوب حياته الأرستقراطي فأطلقوا عليه "الباشا"».

(الحفار، ص ١٩٥)

وكان لأسباب هذا اللقب التي تهيأت لصاحبه محمود شوكت دور في نجاحه بأداء شخصية رجل الأعمال التركي "عصمت كارجي"، ومن ثم لعب اللقب دورًا حيويًا في الأحداث، وكان أحد مقومات الصدق الفني في بناء الشخصية.

ولدقة حافظته وقوتها التي تتخطى العادي من الأمور عُرف الضابط عزت بلال بين زملائه باسم "الكمبيوتر"؛ ولذلك أصبح في عملية "الحفار" مسؤولاً عن المعلومات:

«كان مشهورًا بين زملائه باسم "الكمبيوتر" .. ذلك أنه من المستحيل أن تمر عليه كلمة أو حادثة أو معلومة أو وجه، وينساه أو ينساها.. بل إن البعض كان يقول مازحًا: إنه لا يستطيع أن ينسى حتى ولو أراد».

(الحفار، ص ٣٦)

وعُرف "نديم هاشم" بلقب "قلب الأسد" الذي أتى توصيفًا دقيقًا لسماته الشخصية التي لعبت دورًا مهمًا في نجاحه بمهمته:

«أما نديم هاشم أو نديم قلب الأسد كما كانوا ينادونه، فلقد كان هو الرجل المطلوب لمثل هذه المخاطرة الخيالية، وإذا ما تأزمت الأمور، ووصل

الأمر إلى ذروته، فلسوف يصبح الجهاز في حاجة إلى "قلب الأسد" فعلاً، رجل شديد الشجاعة، بارد الأعصاب في أشد الأوقات حرجاً..».

(الحفار، ص ٣٧)

هذا اللقب بما يومئ إليه من سمات المخاطرة والمغامرة والشجاعة والجرأة والثبات في المواقف شديدة الصعوبة تفسير لأحد أكثر مشاهد الرواية خطورة، حين دخل إلى مطار "أورلي" بحقيبة تحوي داخلها ملابس الضفادع البشرية ومعداتهم وأدوات تفجير تحت الماء وكشافات خاصة وغيرها من أدوات تنفيذ عملية إغراق الحفار.

وفي الرواية ذاتها قدم الراوي شخصيات الضفادع البشرية الأربعة بألقابهم لا بأسمائهم، إما بلقب اقتضته الرتبة العسكرية (العريف، الملازم)، أو بلقب يوصف أبرز السمات التي عرفت بها الشخصية (المتدين، القرش):

«كان الأول قصيراً لافتاً للنظر، لكن جسده القوي كان يبدو مدكوكاً متناسقاً، وكأنه تمثال برونزي لبطل أوليمبي، كان هذا الرجل برتبة "عريف" ..

أما الثاني الذي كان الآن مستغرقاً معه في الحديث، فكان نحيلاً رقيق الوجه متناسق الملامح، لا تنبئ عن صلابته سوى تلك النظرة النافذة التي ما أن يطالعك بها حتى تشعر أن خلف هذا المظهر الرقيق رجلاً من نوع خاص، وكان صاحبنا ملازماً لم يتعد الثانية والعشرين من عمره..

أما الثالث فكان شاباً أسمر اللون متوسط الطول، قوي البنية بشكل واضح، ذا شارب كثيف، تعلن الزبيبة المتألقة في جبهته عن تدين فياض، وإيمان عميق..

وفي نهاية الممر، فيما بين المبنى والبوابة الخشبية العتيقة، كان الرابع يقف متأملاً لشيء لا يمكنك أن تدركه أو تعرفه.. قال خليفة إن زملاءه أطلقوا عليه اسم "القرش" لفرط جراته وصلابته في لحظة التنفيذ الخطرة!«.

(الحفار، ص ١٠٠).

فالكاتب يعتمد على دلالة الألقاب في إضافة ملامح جديدة إلى الشخصية، وهو ما ظهر أيضاً في اختيار عناوين بعض قصص مجموعته "الصعود إلى الهاوية" من ألقاب وأوصاف شكلت مدخلاً أساسياً للقصة، كما في شخصية "الغريب" الذي عرّف به الجاسوس السوري الذي حاول تجنيد "ماهر عبد الحميد" لصالح الموساد في: "وسقط القناع عن الغريب" بمجموعة (الصعود إلى الهاوية)، وكما في شخصية "نبيل" الذي أتى "السادج" توصيفاً له، وعنواناً لقصته في المجموعة ذاتها.

- الواقع الاجتماعي وبناء الشخصية:

تشكل الحقبة التاريخية - بما تحتويه أجواؤها العامة من اتجاهات سياسية وظروف اجتماعية وتيارات فكرية - عاملاً أساسياً في تشكيل الشخصيات، مع التفاوت بطبيعة الحال في تأثير هذا العامل من شخص إلى آخر؛ «فالتاريخ الاجتماعي يعكس - بدرجة صغيرة أو كبيرة - مجتمع الفترة التي تصورها الرواية، وهي ملاحظة لا تحتاج من الباحث أن يكون عالم اجتماع حتى يستطيع الوصول إليها»^(١).

(١) التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٤٣.

وترتبط أحداث روايات "صالح مرسى" المخبرانية تاريخياً بالنكسة وتداعياتها التي ألقت في النفوس بتأثيراتها المتباينة، ولا سيما لدى الشباب، منهم من استسلم لمشاعر الانكسار ومرارة الهزيمة، ورأى في السفر مهرباً من هذا الواقع، فبعد وقوع النكسة..

«استقبلت أوروبا وألمانيا الغربية بالتحديد أعداداً من المصريين لم يسبق أن رأته المطارات والموانئ.. كان المصريون- والشباب منهم بنوع خاص- يزحفون إلى الخارج بحثاً عن شيء ما، جاءتهم النكسة كصاعقة غير متوقعة قصمت منهم الظهر فراحوا يبحثون عن السبب في كل مكان».

(الصعود إلى الهاوية، ص ١٢٢)

ومنهم من استطاع أن يستجمع شتات ذاته، ويتغلب على هذا الواقع بمواجهته، بل إن من هؤلاء من رأى في وقوع النكسة أثراً إيجابياً، وأنها..

«كانت ذات فوائد عظيمة لمن استطاع أن يتعمق الأمور ويزنها بميزان دقيق...

وكان أعظم الدروس المستفادة من النكسة أن أي شعب في الدنيا لا يتطور إلا بالتجربة التي يخوضها أفرادها بذواتهم».

(سامية فهمي، ج ١، ص ٥٢)

ووسط هذا الواقع الذي ترك في كل أثره، هناك من راح يستنهض عزيمته ويعمل في رأب هذا الصدع النفسي، مثلما رأينا في شخصيات: حسن ممتاز، ونديم هاشم، وماهر عبد الحميد، وجمعة الشوان، وسامية فهمي، ورأفت الهجان، وغيرهم.

وفي مقابل ذلك كشف واقع ما بعد النكسة أقنعة الزيف عن نفوس ضعيفة أمام إغراءات المال فأرادوا بيع ما تبقى من الوطن المهزوم، كما رأينا في شخصية نبيل سالم، وعيلة كامل.

ولأن الحياة الأسرية مكون من مكونات الواقع الاجتماعي للشخصية؛ فقد لعبت دورًا مؤثرًا ومباشرًا في توجيه سلوكها، فكما ظهر دور الواقع الأسري في إذكاء أحاسيس القلق والترقب لدى شخصية "الشوان" الذي كان بانتظار مولوده القادم الذي شكل لديه حلمًا قارب التحقق، وهو يستعد للسفر إلى تل أبيب، ظهر أصداء هذا الواقع أيضًا في بناء شخصية اخجان، بما عاناه من تشرد ويؤس في بدايات حياته نتيجة قسوة أخوته بعد وفاة والديه؛ ولذا فبعد أن بدأ تجنيده وقبل السفر إلى تل أبيب ترك وصيته التي تومئ بدلالاتها إلى أصداء هذا الواقع في بناء شخصيته: مبلغ خاص بأخيه "عادل" يساوي إن لم يكن يزيد عن المبالغ التي صرفها عليه منذ وفاة أبيه؛ كي لا يصبح مدينًا له بشيء، كما ترك لأخيه "سليم" مبلغًا كان قد ادعى أنه مدين له به، وليترحم عليه "إن أراد"، ثم أوصى بمبلغ من المال لشقيقته "شقيقة" التي كان يرى فيها حنان الوالدين قبل الأخت، ثم الوصية بما تبقى من مستحقاته مناصفة بين ابن شقيقته، وبين أحد ملاجيئ الأيتام:

«نظرة سريعة إلى "الوصية" التي تركها، ترسم صورة صارخة لعلاقته بأفراد أسرته، بإخوته بالذات، وطبيعة هذه العلاقات التي لا بد أنها كانت - على الأقل - متوترة... كان واضحًا أنه إنسان وحيد لا يربطه بالدنيا شيء سوى شقيقة ترك لها بعضًا يسيرًا من المال، وابن شقيقة هو في الغالب لا يزال طفلًا،

ترك له نصف ما تبقى، والنصف الآخر للملاجئ الأيتام.. إذن ففوق البؤس قد عانى الفتى من اليتيم».

(رأفت الهجان، جـ ٢، صـ ٤٤٤)

وشكلت علاقته بشقيقته حضورًا كبيرًا في أجزاء واسعة من القصة، لأنه كان يستعير بها عن كل أحاسيس العوز والفقر الأسري - إن صح التعبير - الذي كان يعانيه مع قسوة أخوته، وطردهم المتكرر له، فضلًا عن هذا الشعور الطاعني بأحاسيس اليتيم التي كان يعاني قسوتها.

وفي قصة "المجهول" أظهرت الخلافات الأسرية بين "سمير" وأبيه دورًا مهمًا لوقوعه في براثن التجنيد بكل سهولة:

«فقسوة الأب عليه جعلته كارها لهذه الحياة التي عشقتها.. ويوم أن ظهرت النتيجة بلغ الجدل بين سمير ووالده هذه الدرجة التي كان يتصاعد إليها الخلاف بسرعة.. وانهاأت في تلك الليلة ضربات الأب على وجه الابن.. ضربات قاسية لا ترحم.. ولم يتدخل أحد، بل، لم يفكر أحد في التدخل، فلقد كانت صيحات الأب وصرخات سمير، وأصوات الصفعات والشتائم من علامات البيت المميزة..».

(الصعود إلى الهاوية، صـ ١١٥)

ولذلك كانت هذه المشاهد الأسرية حافزًا محفورًا في وعيه وموجهًا قويًا في سلوكه عندما قرر الرحيل عن مصر، هربًا من ظروف مادية واجتماعية رأى السفر حلًا ناجعًا للخروج منها، وجعلته يقبل بأي شيء إلا بعودته إلى هذا الواقع:

«كان - إذا ما مرت به الأيام وأقيمت أمامه العراقيل والعقبات - يتذكر مصر، ويقترن ذكرها بوالده، بالبيت، بالسباب، بالشتائم، بالصفعات، كان إذا ما تلفت خلفه، لا يرى سوى الكراهية فيشد من قامته، ويتابع السير، أي سير... ويتابع البحث، أي بحث عن أي عمل».

(الصعود إلى الهاوية، ص ١١٦)

فالموت لديه أهون من العودة، وتحمل الجوع والبرد والتشرد أسهل على نفسه من عذابات الحياة مع والده.

ولأن انقيم المشتركة التي جمعت بين الابن وأبيه هي شهوة المال التي أسقطت معها أية قيم؛ كان من السهل أن يتم تجنيد الأب في مقابل مكافأة شهرية من الموساد تصل إلى ألف مارك ألماني لكل خطاب يحوي معلومات مهمة.

وفي شخصية "عبلة كامل" ظهر دور الواقع الاجتماعي بشكل كبير في تكوين شخصيتها وسلوكها الخارجي، فاحتدام الخلافات الأسرية بين والديها التي جسدت الراوي أحد مشاهدها في حوار بينهما يبرز هذا الشقاق الذي تعودت عليه عبلة، ثم يقدم الراوي الظلال النفسية القائمة التي تلقىها تلك المشاهد عليها، فحين أرادت أن تتحدث إلي أي من والديها لم تجد غير مزيد من الجفاء والشقاق في تلك الأسرة:

«اقتربت من أمها وقبّلتها فلم تنطق الأم، همست:

- ماما..

زامت الأم، وقد استغرقتها الأوراق والأرقام والصور

- ماما..

التفتت فجأة وصرخت:

- عاوزه إيه من زفته.. ابعدني عني وكفايه عمايل أبوكي فيه

ولقد كان شيئاً عادياً هذا الذي حدث، شيء تعودته، وكانت تحكي
لرمزي عنه، وأحياناً كانت تضحك منه.. غير أنها الليلة.. الليلة بالذات
شعرت وكأن أمها تصفّعها ليلة الفرح

- ماما.. أنا عاوزه أتكلم معاكي

- سيبيني في حالي.. عندك أبوكي روحي له

ونفضت مبتعدة، جرح هو أم قبح كان مخزوناً في القلب.. أنهى أبوها
صلاته مبسماً ومحوّلاً فانزلقت لتركع بجواره على الأرض هامسة:

- بابا

- سيبيني في اللي أنا فيه يا عبلة.. كفاياني عمايل أمك وقرفها

وعلى الفور جاءته من حيث كانت أمها قذيفة، رد عليها بأخرى..
واشتعل البيت بالنار وهي واقفة ترقب.. نادى على الأم فلم ترد، نادى على
الأب فلم يرد، صرخت فيهما فازداد صراخهما. ماما. بابا. ماما. بابا. ولكن
كانت الحرب بينهما تدمر فيها كل شيء، كل شيء..».

(الصعود إلى الهاوية، ص ١٦٣)

هذا المشهد وغيره قد ملأها - بتعبير الراوي - بطوفان من الكراهية راح يتدفق من أعماقها تجاه تلك الحياة التي تستوطن فيها أدواء الفقر، والخلافات الأسرية التي دمرت فيها "كل شيء"؛ فأخذت تبحث عن عالم جديد لم تكن تعرف في البداية السبيل إليه، إلى أن رأت في المال فقط مصدر القوة في هذا الواقع المهترئ، حتى وإن سحقت تحت قدميها قيماً ظلت تعيش بها، وفي سبيل الحصول على تلك القوة لم تجد مانعاً من أن تخون وطنها:

«كانت في عينيها نظرة غريبة، كانت مخلوقة غريبة، وعندما راحت تتحدث من جديد كانت وكأنها تتحدث مع نفسها:

- سألتني عن صبري وعن شغله..

- سألتني عن المطارات السرية، سألتني عن الجبهة!

- عيلة.. عاوزة تقولي إيه؟!

- عاوزة أقول إنك بتشتغل لحساب إسرائيل؟

وتجمدت الابتسامة على شفتيه.. وكاد يشهق وهو يسمعها تقول:

- وأنا مستعدة اشتغل معاكم.. تدفعوا كام!..».

(الصعود إلى الهاوية، ص ١٩٦)

وفي رواية "سامية فهمي" لعب الواقع الاجتماعي دوراً مهماً في التكوين النفسي والتوجيه السلوكي بشخصية "نبيل سالم"، فطريقة تربية والده الريفية الذي كان يحبه بأسلوبه الخاص، وظن أن طريقته الخاصة في تربيته ستضمن له

مستقبلاً زاهراً. وهي طريقة خيلت لنبيل لكثرة خلافاتها أن أباء لا يحبه مثلاً يحبه هو، وجعلته في صراع دائم مع مشاعر التمرد، ولم يعد يسيطر على هذا الشاب - رغم ما يمتلكه من إمكانيات وما ترمي إليه نفسه من طموحات - إحساس أقوى من الرغبة في التخلص من هذا الواقع:

«قصّ عليها نبيل خلافاته الدائمة مع أبيه، وعلل فشله في الدراسة بعدم رغبته في كلية التجارة.. ثم.. أدخلها معه في ذلك الصراع الدائم في بيته.. لكنها استطاعت أن تكبح جماحه.. ذلك أن سامية أحست أنه بالرغم من تمرد نبيل، فإن مشكلته تتلخص في حاجته الشديدة إلى إنسان يفهمه، ويحترم أفكاره.. شعرت، ثم عرفت أن خلافه مع والده يشكل نقطة ضعف رهيبه في حياته».

(سامية فهمي، ج ١، ص ٦٧)

ونحن لا نسعى ومن وراء ذلك كله أن نفتعل علاقة حتمية بين الواقع الاجتماعي / الأسري المهترئ والبناء النفسي للشخصية الذي يخلق مهياً أو باعثاً نحو هذا السلوك، غير أن تتبع مسار الأحداث التي تربط بين الواقع الاجتماعي وتصدع البناء النفسي لدى الشخصية الذي يسمح باختراقها يثبت أن ثمة بالفعل ترابطاً واضحاً بينهما في أكثر شخصيات الكاتب الذي ربما أراد أن يرمي قصداً عبر بناء شخصياته إلى هذا الترابط، ولا سيما حين ننظر في مقابل ذلك إلى شخصية "سامية فهمي" التي أظهرت الأحداث دور احتواء والدتها السيدة "إقبال" في توجيه سلوكها وصياغة واقعها النفسي، ويقدم الراوي في أحد مشاهد الرواية أثر هذا الاحتواء / الواقع الاجتماعي:

«نهضت من مكانها، خطت نحو أمها، الوجه الحزين والجمال الشاحب والعمر الذي ضاع فإذا دمعها يتجاوب مع دمع أمها في حوار لا تعرف لغته سواهما، وإذا رأسها يميل كي يستريح فوق الكتف الحاني، وإذا اليد الحنون تنسحب إلى الشعر فتتخلله، وإذا كل منهما تضم الأخرى في حنان.. و.. ولا كلمة!!».

(سامية فهمي، ج١، ص٤٥)

ومع أن الواقع الاجتماعي / البيئة الأسرية لم يكن من العوامل المباشرة في توجيه السلوك الإنساني لدى شخصية الجاسوس - كالمال والجنس - فإن النصوص أظهرت ما لهذا الواقع من دور مؤثر ومباشر في تهيئة المناخ النفسي في بناء تلك الشخصية، وهو ما يضعنا أمام أحد الأدوات الاجتماعية الخطيرة التي قدمتها نصوص هذا الأدب.

- أنماط الشخصيات:

يستدعي كل اتجاه روائي نماذج / أنماطاً من الشخصيات تقتضيها طبيعة الأحداث الروائية والصراع الرئيسي الذي تقوم عليه، فلا نتخيل مثلاً رواية تقوم على إبراز الصراع الطبقي دون أن نطالع شخصية الإقطاعي أو الارستقراطي التي يقابلها شخصية الكادح أو المهمش، ولا يمكن أن نتخيل رواية الريف أو الأرض دون أن نطالع شخصية الفلاح، ولا يمكن لنا كذلك أن نطالع شخصية المناضل بطلاً روائياً بمنأى عن أحداث الرواية السياسية، فالنماذج البشرية في الرواية يتحدد حضورها إذا بقضيتها.

ولكل نموذج بشري من تلك النماذج سمات نفسية وسلوكية عامة يصبح كل فرد يتسم بها معبراً عن نمط جماعي عام، «فالمعنى الدقيق لهذا المصطلح هو النمط المميز لاستعداد عام يلاحظ في عديد من الأشكال الفردية»^(١).

وتلك السمات أو الخصائص التي يتميز بها كل نموذج إنساني، وتحدد وفقاً لها نظرة الآخر إليه «هي مزيج من المعلومات والحقائق والمعارف والاتجاهات النفسية والتصورات والأنماط الجامدة، وتتكون جميعها عن طريق الخبرة المترسبة عبر السنين»^(٢).

وتحتشد الرواية المخبرانية بكثير من نماذج الشخصيات التي يشكل حضورها إحدى خصوصيات أحداث هذا العالم الإنساني، أولى تلك الأنماط/النماذج شخصية الجاسوس الذي رسمته روايات صالح مرسي شخصاً يمتلك قدرات خاصة، ومهارة فائقة في التعامل، يستطيع بها أن يصل إلى مبتغاه في الحصول على المعلومات بما يكتسبه من قدرة على النفاذ إلى الآخرين، وهو ليس كما ترسمه دراما الأعمال البوليسية رجلاً تتشكل فيه ملامح الإجرام والجهامة، وترتسم على وجهه سمات الشر:

«فإن الجاسوس عادة إنسان ناعم الملمس، رقيق الحاشية، تحتم عليه وظيفته أن يعرف كيف يعامل الناس، كيف يسيطر عليهم، وكيف يكتسب ثقتهم».

(الصعود إلى الهاوية، ص ٤٧)

(١) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٤٤.

(٢) النماذج البشرية في أدب ثروت أباطة. د. عبد العزيز شرف، كتاب التعاون، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ١٤١.

فهذا النموذج من الشخصيات يمتلك من المراوغة والسيطرة والحضور والجادبية ما يمنحه قدرة على اختراق وجدان من أمامه، وتشكيل وعيه وفق ما يسهل له نجاح مهمته في الحصول على الاحتياجات/ المعلومات، أو تجنيد الآخرين لذلك، مثلما وجدنا في شخصية "نبيل سالم" في رواية (سامية فهمي)، وشخصية "عبلة كامل" في (الصعود إلى الهاوية)، وشخصية "الغريب" في (وسقط القناع عن الغريب)، وغيرها من الشخصيات التي يقوم عليها محور هذا الصراع.

وقد أتت شخصية الجاسوس لدى الكاتب مرتبطة بمنطق الواقع الإنساني، فلم يُضَفَّ على بنائها - رغم ما قد تمتلكه من قدرات ومهارات خاصة - مبالغات تمنح بها إلى خيال فجٍّ، ولم يمنحها أوصافاً خارقة تفوق المعقول، «مما يجعلها ذات صفات لا يمكن أن نصادفها في شخصيات الأنواع السردية الأخرى، فكأنها شخصيات تقترب من أبطال الملاحم في خصائصها واقتدارها»^(١).

وهذا الصديق الفني في تقديم شخصية الجاسوس يعود أولاً إلى واقعية تلك الأحداث المأخوذة عن حقائق أعمل فيها الكاتب شيئاً من خيال المبدع دون تزييف يفسد منطقية بناء الشخصية، كما يعود إلى التزامه بأهداف هذا الاتجاه الروائي الذي لم يأت لديه للتسلية، أو الإثارة الرخيصة.

ونطالع نموذجاً آخر من النماذج/ الأنماط البشرية التي ترتبط بطبيعة أحداث هذا الأدب، وهو شخصية "الفراز" الذي تعتمد عليه أجهزة

(١) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص ٤٧.

المخابرات في اختيار عملاء التجسس وتجنيدهم، كما في شخصية "أبي سليم السوري" في سامية فهمي وشخصية "صادق" في "جازية المصرية".

وتلتقي سمات هذا النمط من شخصيات الرواية المخبرانية مع شخصية الجاسوس أو عميل جهاز المخابرات، فهو ذو مهارة خاصة في انفاذ إلى الآخرين، وصاحب رؤية ثاقبة في اختيار العميل وتهيئته للإيقاع به في دائرة التجسس بالنلعب على نقاط ضعفه، غير أن هذا النمط من الشخصيات يختلف عن سابقه بأنه قد لا يبقى على مسرح الأحداث كثيرًا، فهو ذو مهمة محددة يختفي بعد أن يؤدي دوره:

«ويصبح على الفراز إذا ما أصبحت الفريسة جاهزة أن يختفي تمامًا من الحلبة، وأن يتعد...».

(الصعود إلى الهاوية، ص ٦٢)

ويعتمد الفراز في الإيقاع بفريسته على عدة وسائل، أبرزها سياسة (التجويع)؛ كي تعاني الشخصية المراد تجنيدها ويلات التشرد والبؤس واليأس، وتنهزم ماديًا ومعنويًا؛ حتى يظهر الفراز مرة أخرى أمامه في دور المنقذ، ويكون طوق النجاة بعد أن تتمكن في نفس ضحيته مشاعر اليأس، ولا يجد أمامه إلا الانصياع لكل ما يخرج منه من مأساته.

ومن النماذج التي طرحتها هذه الأعمال شخصية ضابط المخابرات الذي يعتمد على الذكاء ومهارات ذهنية متقدمة تمكنه من تلك الحرب، وهو غالبًا ما يلعب دورًا من أدوار البطولة في النص، هادئ الطبع، دقيق الملاحظة، صائب

التقديرات، تقوم سماته الشخصية على الإخلاص والشجاعة، والمغامرة المحسوبة رغم أنها قد تذهب في بعض المواقف إلى حد المخاطرة، وهو شخص له حدسه الأمني الذي يستطيع أن يتوقع به الأحداث وردود الأفعال كي يبني عليها تقديره للمواقف المختلفة.

وكما تعامل الكاتب مع شخصية "الjasوس" بواقعية التجسيد فقد تعامل مع شخصية ضابط المخابرات بالواقعية ذاتها، وليس كما يتصوره البعض تصورًا أسطوريًا.

وقد أظهرت أعمال صالح مرسى تقاربًا كبيرًا في تجسيد شخصية ضابط المخابرات في طرفي الصراع: جهاز المخابرات المصرية، وجهاز الموساد الإسرائيلي، مع اختلاف بينهما في بعض الوسائل وطرائق التفكير، ولكن يبقى التقارب الأدخل في التطابق هو السمة الغالبة لهذا النموذج البشري في كليهما.

فمثلما كان كتمان الانفعالات الداخلية والفصل القاطع بين باطن الشخصية وظاهرها سمة من سمات ضابط المخابرات المصري عادل مكى^(١) كان ذلك أيضًا سمة من سمات شخصية "نبيل" ضابط الموساد العراقي الأصل الذي فشل "الشوان" أن يستظهر من عينيه أو قسما وجهه الانفعالية ما يمكن أن يكشف عن دواخله:

«نظر في وجه نبيل، طافت عيناه بملاحه، وضع نظراته داخل عينيه لعله يكشف شيئًا أو يستشف ما يعتمل في أعماق هذا الرجل ولكن هيهات.. إن

(١) ينظر: سامية فهمي، ج١، ص٢٤.

هؤلاء الرجال الذين يعملون في الظلال لا تفصح عيونهم ولا ملامحهم عما يريدون.. حتى ولو كانت النار تأكل لحم الواحد منهم أكلا، بدت له عينا نبيل وكأنها قد صنعتا من زجاج أصم"

(دموع في عيون وقحة، ص ١٣٨)

ولا يُقصد بالسّمات الجامعة بين طرفي الصراع هنا القيم الإنسانية والثوابت الأخلاقية أو المرجعية العقائدية، وإنما يقصد بها المهارات الخاصة، من الثبات، والذكاء، والمغامرة، والتعامل مع الحقائق لا العواطف، إلى غير ذلك من السمات التي تقتضيها طبيعة تلك الحرب الذهنية.

أما شخصية المرأة في كتابات صالح مرسي المخابراتية فقد أتت في نماذج/ أنماط إنسانية تعرفها شتى الاتجاهات الروائية الأخرى. بين نموذج الزوجة في شخصية فاطمة، والعشيقة الوفية في شخصية سامية فهمي، والخاتنة في شخصية عبلة كامل، ولكن ما مثّل خصوصية وحضوراً لافتاً لشخصية المرأة في هذا النوع من الأعمال الروائية هو ارتباط ظهورها بالجانب الإغرائي، أو "الجنس" الذي شكل سمة أساسية في هذه الأعمال، بوصفه وسيلة من الوسائل التي اعتمد عليها طرف الصراع - الموساد - الدائر في هذا العالم، ومن ثمّ كان دورها مرتبطاً بنقطة الضعف التي يتم توظيفها في هذا الصراع، «فإذا كانت وسائل السيطرة تتنوع بتنوع نقاط الضعف من إنسان إلى إنسان إلا أن الثابت تاريخياً أن "الجنس" هو ملك السيطرة على البشر في كل العصور. وإذا

كان للمال كوسيلة من وسائل السيطرة تأثير السحر على بعض النفوس إلا أن الجنس يظل سيداً بما يحتويه من آثار تفرضها طبيعته»^(١).

ومع أن الجنس واحدٌ من عناصر ثلاثة: "الجنس، المال، المبدأ أو الوطنية"^(٢) يراها الكاتب دافعاً للتجسس في أية عملية مخبرانية، ومع أنه أيضاً لم يخلُ عمل من أعماله من وجود هذا العنصر. فإن صالح مرسى لم يوظف لغته السردية في إبراز تلك العلاقة الحسية، وإنما تعامل بلغة إيائية تكشف عن بعض المشاهد التي يكون للجنس فيها حضور، دون توجيه اللغة الوصفية الصريحة إلى التقاطها، كما في أحد المشاهد التي تجمع بين "الشوان" وفتاة الموساد "جوجو":

«استيقظ جمعة الشوان في ضحى اليوم التالي، وكانت جوجو ترقد إلى جوارها! نفس الرقدة التي ما أن يتذكرها حتى تسري في عروقه موجة من كهرباء غامضة.. على وجهها كانت ترقد عارية كما ولدتها أمها، وهو، هو يملكها، يملك هذا الجسد الرائع..»

(دموع في عيون وقعة، ص ٨٨)

فمع ارتباط شخصية المرأة في الأدب المخبراني بوظيفة الجسد/ الإغراء بصورة غالبية فإنه لم يكن للجنس أو لغته الواصفة حضور في الحكي، وإنما ظهر

(١) نساء في قطار الجاسوسية، صالح مرسى، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩٠ م.

جدا، ص ٥.

(٢) السابق، ص ١٧.

في أثره في بنية الأحداث والشخصيات، وانعكاسات تلك الوظيفة في إدكاء الصراع من خلال استقطاب "العميل" وإحداث التحول في بناء شخصيته باستغلال نقاط ضعفه الإنساني.

ورغم أن هذه الأنماط السابقة تشكل بحضورها الطاعني خصوصية لشخصيات هذا الاتجاه فإن ثمة طرفين أو إطارين أساسيين تندرج فيهما تلك الأنماط البشرية جميعها، وهما الشخصية اليهودية والشخصية المصرية اللتان يمثلان طرفي الصراع في أحداث تلك الأعمال، وهما نموذجان وإن جسدتها اتجاهات روائية أخرى في أدبنا العربي، فإن واقعية نصوص هذا الاتجاه وقيام أحداثه كاملة على هذين النموذجين تجعله أقرب الاتجاهات الروائية توصيفاً فها، وبالأخص الشخصية اليهودية التي مثلت محور الصراع الرئيسي في أحداثه، ومن ثمّ سنحاول في هذا الجزء من الدراسة استقراء النصوص للوقوف على ملامح هاتين الشخصيتين كما رسمتهما لغة النص، وجسدتها أحداثه:

أولاً: الشخصية اليهودية:

أخذت الشخصية اليهودية جزءاً مهماً في كثير من الدراسات الاجتماعية والنفسية المتخصصة، للبحث في الطبيعة النفسية والسلوكية التي تتسم بها تلك الشخصية، ورغم أن هناك من أصحاب تلك الدراسات من يرى أن «مهمة تحديد السمات المشتركة للشخصية اليهودية الإسرائيلية هي من الأمور المعقدة

للغاية»^(١) فإن المكون النفسي والسلوكي لأفراد هذا المجتمع يفرض مجموعة من السلوكيات والسمات النفسية المشتركة التي ظهرت مع شخصية اليهودي في أدب صالح مرسي.

وتشكل الشخصية اليهودية الإسرائيلية طرف الصراع وقطب المواجهة في روايات هذا الاتجاه، وهو صراع فرضته طبيعة تلك الشخصية التي دخلت إلى التاريخ الإنساني بعدوانية، وبالتالي فإن تجسيدها يرتبط بهوية الشخصية العربية من خلال علاقة "الأنا" بالآخر، ولذلك يتجاوز العمل الروائي مجرد صراع إنساني يرتبط بفئة اجتماعية أو حقبة زمنية دون أخرى؛ ليعبر عن صراع مفتوح بين القومية العربية ومخططات اليهود.

وتعد رواية "رأفت الهجان" أكثر أعمال صالح مرسي تجسيداً لشخصية اليهودي، حيث مثلت حضوراً واسعاً ومتنوعاً بين شخصيات الرواية، وقدم الكاتب من خلالها جوانب عديدة من خلال بطلها "رأفت الهجان" الذي عاش بينهم سنوات، واستطاع أن يضع كتاباً عن المجتمع الإسرائيلي تناول فيه تركيبته الاجتماعية بفصائله وصراعاته الحزبية والدينية والمذهبية، معتمداً على خبرته الكبيرة في هذا المجتمع الذي استطاع أن يخترق أعماقه؛ فأقام آراءه على مشاهدات ووقائع، ولا تزال مخطوطة هذا الكتاب - كما أخبرتنا الرواية في الفصل التاسع من جزئها الثالث - محفوظة في إحدى خزائن جهاز المخابرات المصرية.

(١) الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، د. رشاد عبد الله الشامي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٠٢)، يونيو، ١٩٨٦ م، ص ١٠٣.

أولى السمات التي جسدها روايات صالح مرسى في شخصية اليهودي "العنصرية" التي تقوم على اعتقاد يهودي بالتفرد، وتفوق الذات على ما دونه من بني البشر، وهذا الاعتقاد الذي ينظر إلى أن بني يهود اصطفاء إلهي لجنس بشري سام يتشكل معه بطبيعة الحال وجدان تلك الشخصية في رؤيتها للذات وللآخر.

نتوقف مع حوار ديثيد/ رأفت الهجان والفتاة اليهودية "حنه بلومبرج" التي التقى بها عن طريق صديقه الإسرائيلي "شاؤول" - وهو بروفيسور يشغل مركزاً مهماً في مفاعل ديمونة النووي - الذي قدمها له على أنها شقيقة زوجته، كانت الفتاة تعيش وحدها في الولايات المتحدة الأمريكية، وتدرس في معهد عالمي في ولاية بوسطن، استطاع الهجان أن ينفرد بالحديث إليها في إحدى السهرات الأسبوعية التي اعتاد شاؤول أن يقضيها بمنزله في تل أبيب مع مجموعة صغيرة من الأصدقاء:

«استطاع الفتى دون جهد يذكر أن ينفرد بحنة في تلك الليلة، أغرب ما شعر به - ودون مقدمات - أنه معها كان يولد من جديد... لكنه، عندما سألها عن سر إقامتها في الولايات المتحدة دون إسرائيل، قالت في استقامة حيرته:

- لأنني غير مقتنعة بالعنصرية.

حملق فيها دهشاً فأردفت باسمه:

- أنا يهودية تماماً، هذا لا شك فيه، ولكن عقلي يرفض هذا الذي يحدث هنا.

- وما هذا الذي يحدث هنا؟!

- إننا ننتهم أعداءنا بالعنصرية في حين أننا نقيم دولة عنصرية».

(رأفت الهجان، ج٣، ص٨١٩)

هذا المنطق الذي تصارح به الفتاة الهجان يجسد عنصرية الشخصية اليهودية على لسان فتاة يهودية إلى فتى يفترض أنه من أكثر الشخصيات تعصبًا لفكرة تلك الخصوصية وذاك التفرد، ورمز من رموز الدولة الإسرائيلية، ومناضل عن قوميتها وفكرة الوطن الأكبر، وأكذوبة شعب الله المختار.

وتلك الأفكار التي تنتقدها الفتاة في شخصية اليهودي نتيجة أفكار ومعتقدات جعلتهم يندفعون وراء أفكار تبدو لهم سامية رفيعة يخادع بها اليهودي نفسه وغيره، ويحاول أن يضيف عليها مصداقية الدين والتاريخ:

«لقد كنا نبحث منذ أيام إبراهيم عن أرض تؤويننا وليس عن وطن يضمنا.. ولأننا كنا أول من عرف الله فلقد ظننا أننا مختارون عنده دون سوانا من البشر، ولكن الحقيقة المؤكدة ومنذ ألفي عام أن الآخرين أيضًا عرفوا الله، ربما بصورة أفضل من تلك التي عرفناه بها.

كان الفتى مبهورًا بمنطق الفتاة، صمتت لثوانٍ، ثم عادت إلى الحديث بنبرة أسمى واضحة:

علينا أن نعترف يا ديفيد أن الرب لم يعد حكيرًا علينا، بل أصبح مشاعًا للجميع».

(رأفت الهجان، ج٣، ص٨٢٣)

ولا تقف هذه العنصرية البغيضة لدى الشخصية اليهودية الإسرائيلية مع غيرها، وإنما هي عنصرية مع بني جلدتها لاعتبارات عرقية أخرى، تفرق بنزعة التمييز في هذا المجتمع بين يهود الشرق وغيرهم من يهود الغرب:

«كانت مشكلة السفارديم - يهود الشرق - والاشكيناز - يهود الغرب - ولا تزال من تلك المشاكل المستعصية داخل إسرائيل.. فكل من له عينان داخل المجتمع الإسرائيلي يعرف هذه التفرقة بين يهود الشرق ويهود الغرب معرفة ليست في حاجة إلى دليل.. كان يهود الغرب وما زالوا حتى اليوم يحتلون كل المناصب المهمة في الدولة، وكانت هذه المناصب حكرًا على الاشكيناز دون السفارديم الذين يشعرون بأنهم يعاملون معاملة الزنوج في الولايات المتحدة قبل الحرب الأهلية الأمريكية».

(رأفت الهجان، ج ٣، ص ٧٧٧)

وشعور اليهودي بالتفوق وتميز جنسه البشري الذي يعود - بحسب ما يرى - إلى انتحائه لجنس سام يمنحه اختلافًا عن غيره من بني البشر؛ يجعله يرى حقه المطلق في الحصول على ثمن هذا التميز من غيره، وعليه أن يدافع عن تلك الذات، وألا يخرج المجتمع الإنساني عن إقرار سلوكه وفق هذا الحق المطلق في التميز؛ ولذلك فإنه لا ثمة تفسير آخر أمام تلك الشخصية لمواجهة أي انتقاد أو اعتراض على سياساتها أو سلوكياتها، أو تعاطف الآخر - من منظور إنساني - مع قضايا العرب إلا تصدير اتهامات "معاداة السامية"، وهو ما رسمته رواية "الحفار" في عميل الموساد "سارة جولد شتاين، وديفيد ليفنجر" اللذين اختطفا الشاب الإنجليزي "نورمان ويليامز" وعروسه "إليزابيث ستيل"

المتعاونين مع المخابرات المصرية، داخل قصر "مسيو فرانسوا" الذي ورث عن أبيه الفرنسي الأصل والسنغالي الموطن ثروة طائلة من تجارة الرقيق، لم يكن لدى عميلي الموساد إلا تهمة معاداة السامية لتفسير هذا التعاون:

«لم يكن الأمر في حاجة إلى شرح، فهذا المتحف، أو هذه الغرفة كانت تعرض في بروكس قاتل تلك الأدوات الوحشية التي كان الأورييون يصطادون بها العبيد... وما أن استقر الأمر بهم في الغرفة حتى سار مسيو فرانسوا إلى ركن منها، واختار مقعدًا كان واضحًا أنه المفضل لديه، فجلس وبجواره جلس كلبه الهائل!

قالت سارة فجأة:

- إننا نعرف أنكما من الجيش الجمهوري الإيرلندي!

ردت ليز في تحد:

- وماذا في ذلك؟!

- أعضاء هذا الجيش متعاطفون هذه الأيام مع العرب.

- هذا حقيقي!

- إذا فأنتما مناهضان للسامية».

(الحفار، ص ٣٢٢).

هذان الشابان الأورييان اللذان لم يدفعهما إلى التعاون مع المخابرات المصرية بالسفر إلى دكار ومراقبة الحفار لجمع أية معلومات عنه إلا الإيمان

بالقضية العربية من منظور إنساني يعلي قيم الحق والإنسانية المطلقة دونما تحيز، ورغم أنه لا يتوفر الباعث القومي أو العرقي أو حتى الديني الذي يهيئ لهذا التعاون، وكان شكّ رجلي الموساد في انتمائها إلى الجيش الجمهوري الأيرلندي، رغم ذلك كله فإن هذا الإحساس الطاغوي لدى الشخصية اليهودية يدفع بها إلى تصدير هذا الاتهام؛ لأنها دائماً في حاجة إلى إقرار الآخرين بكل سلوكياتها ومخططاتها، إذ «إن الإسرائيليين يشعرون دائماً بضرورة أن يحصلوا على إقرار الآخرين بأن مطالبهم وسياساتهم ليست معقولة وواعية فحسب، بل أيضاً عادلة وأخلاقية»^(١).

فتلك النزعة لا ترتبط إذا بالشخصية العربية التي تمثل علاقة الشخصية اليهودية معها عداءً تاريخياً يعمق الصراع الحضاري الممتد منذ عدوانها على مقدسات الأرض العربية في فلسطين ابتداءً، ثم مصر وسوريا، وإنما تشمل كل من ينتقد سياساتها ويؤيد مطالب العدل الإنساني وعودة الحق إلى أهله مثلما جسدته بواعث تأييد الشابين للقضية العربية اللذين حولوا الحوار إلى حديث عن قضية إنسانية بعيدة عن أي انحياز لجنس أو عرق كما لدى الشخصية اليهودية.

ومن السمات التي جسدها روايات صالح مرسى في شخصية اليهودي الشعور بالاضطهاد الذي يأتي نتيجة طبيعية لتلك العقد النفسية التي تمتلئ بها تلك الشخصية، وترويج صورة الضحية لدى الآخر، وقد اقترنت تلك السمة بها على مدار تاريخها الحديث، وفي شتى مراحل تقلبات الواقع السياسي للدولة

(١) الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، ص ١٢١.

الإسرائيلية، أو ما يعرف بالاضطهاد الأبدي في وجدان الشعوب، «فلم يكفّ الفكر الصهيوني عن محاولته مد فكرة أن اليهود مضطهدون حتى إلى ما بعد انتهاء فترة عسف النازية باليهود، بل إلى ما بعد انتزاع اليهود قسراً لفلسطين العربية وإقامتهم لدولة إسرائيل، بل حتى إلى ما بعد ما أسفرت عنه حرب يونيو سنة ١٩٦٧ م»^(١).

وقد جسد صالح مرسي هذا الجانب في شخصية "جادوسكي" الذي كان يعمل ضابطاً ملحقاً برئاسة أركان الجيش الإسرائيلي، خطيب "استير بلينسكي" سكرتيرة رأفت الهجان الذي كان يحظى لدى هذا الضابط الإسرائيلي باحترام بالغ وثقة كبيرة بعد أن سمع من خطيبته عن كفاح ديفيد/الهجان من أجل فكرة القومية الإسرائيلية وجنس اليهود:

«طوال تلك الليلة لم يكفّ "الياهو جادوسكي" عن الحديث عن نفسه، عن طفولته وصباه المبكر في بولندا، عن اضطهاد أقرانه الصغار له، لاشيء إلا لأنه يهودي».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٣٩٢)

ويستمر في حديثه إلى ديفيد/الهجان بعد أن هاجر مع أبيه إلى فلسطين قبل سنوات من اندلاع الحرب العالمية الثانية، وكيف تحولت العقد النفسية بالاضطهاد إلى روح عدائية خرجت في تلذذه بتلك الروح العدائية تجاه العرب:

(١) تجسيد الوهم: دراسة سيكلوجية للشخصية الإسرائيلية، قدرتي حنفي، مركز الدراسات الفلسطينية، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧١ م، ص ١٠٣.

«ثم حكى كيف انضم إلى "الهجاناء" قبل أن يبلغ الخامسة عشرة من عمره، وإذا كان قد حكى ما لحقه على أيدي الأوربيين بألم بالغ لدرجة أنه كان يبدو بتقلص ملامحه أثناء الحديث، وكأنه لا يزال يعاني من هذه الإهانات حتى بعد مرور عشرين عامًا إلا أن تلذذه كان واضحًا وهو يحكي ما فعلوه مع العرب في فلسطين كيف أحرقوا القرى وأبادوا السكان وبقروا البطون وأعدمو الصغار وثقبوا ظهور النساء وهن يعدون هربًا وخوفًا وفزعًا».

(رأفت الهجان، ج٢، ص٣٩٢)

وقد لمس الهجان تلك الروح التي تمتلئ بالكراهية البغيضة للعرب وتفوح منها رائحة التعصب العفنة في الشخصية اليهودية التي عاش معها سنوات:

«عاش وسطهم واستمع إلى منطقهم وتناقش معهم لكن شيئًا واحدًا ظل جامدًا كالصخر في وجدانه.. هو هذا العداء المروع لبني وطنه... في تلك الأيام كانت إسرائيل تعيش في فرح وحتي مفعم بالشماتة... عندما أعلن ابن جوريون في الكنيسة ضم سيناء إلى إسرائيل بلغت السعادة من حوله آفاقًا طاوالت السماء، اندب الحزن في قلبه كسكين حاد النصل، أثر الوحدة لأيام وهو يفكر في أغنياء اليهود ومتوسطيهم وفقرائهم وهم يعيشون في مصر قرونًا بعد قرون، ويتعاملون مع الناس، ويأكلون طعامهم، ويشربون شرابهم فما شعر يومًا بالعداء نحوهم.. فلم كل هذه الكراهية لوطنه وبنيه؟!».

(رأفت الهجان، ج٢، ص٥٨٦)

وهذا العداء الذي عرفه الهجان في الشخصية اليهودية الإسرائيلية مثلما عرفه في يهود مصر يؤكد أن الملامح والسمات النفسية لدى تلك الشخصية واحدة، فمع تنوع الموطن أو اختلاف العرق تبقى الروافد التي تتشكل منها الشخصية اليهودية وسماتها النفسية واحدة.

والباحثون المتخصصون في الفكر الصهيوني ومكونات الشخصية الإسرائيلية لتفسيرات البواعث التاريخية والعقائدية والنفسية التي عملت على خلق تلك الروح العدوانية لدى الشخصية اليهودية تجاه العرب بشكل خاص انتهوا إلى عوامل أساسية أدت إلى ذلك، في مقدمتها استلهاهم هذا العداء من التراث الديني اليهودي، ومن الفكر الصهيوني المشحون بالتعصب العنصري والديني، وأثر ذكريات المأساة النازية ودور الضحية الذي يرسخ شعور العداء لدى الغير، وتعميق نزعة الانتقام التي تسيطر على هذا الفكر، فضلاً عن ترسيخ فكرة عسكرة المجتمع الإسرائيلي بما يخلق لدى تلك الشخصية شعوراً دائماً بالحاجة إلى الدفاع عن نفسها وارتباط الوجود بمواجهة الآخر، إلى غير ذلك من الأسباب^(١)، وهي جميعها أسباب تؤكد أن هذا الشعور العدائي هو سلوك اجتماعي متأصل داخل تلك الشخصية ببواعث تاريخية ودينية وحضارية أوجدت لديها روح المكر والتربص بالآخر، والاتكاء على مخططات الشر لضمان الوجود.

ويرتبط بتلك العنصرية والاعتقاد بالتميز العرقي عدم اندماج اليهود في المجتمعات التي يعيشون فيها، وإنما يفضلون الانعزال في أحياء خاصة بهم،

(١) يُنظر في ذلك: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية (جذور ودوافع الروح العدوانية تجاه العرب في الشخصية اليهودية الإسرائيلية)، ص ١٤٣ - ٢٢٣.

فقد «ظل اليهودي على الرغم من عيشه في مجتمع الآخرين يحس بوجوده المميز رافضاً كافة أنواع الاندماج»^(١)، وهو ما يفسر عزلة اليهود في تجمعات خاصة بهم، كحارة اليهود في مدينتي القاهرة والإسكندرية.

وقد أشارت رواية "رأفت الهجان" إلى هذا الجانب في الشخصية اليهودية، كما في نادي مكابي الذي يجمع أنماطاً من مستويات اجتماعية مختلفة من الطائفة اليهودية، وفي "قهوة متاتيا" التي كانت مقراً للجالية اليهودية في فترة الخمسينيات من القرن الماضي، ومقهى وبار "استانيلوس" الذي يأخذ فيه اليهود ركنًا خاصًا بهم، ومنه بدأ الهجان بشخصيته اليهودية الجديدة "ليفي كوهين" الدخول إلى هذا المجتمع عن قرب:

«كان هذا الركن يتميز بسحن أصحابه رغم أن منهم من ولد وعاش وتربى في مصر، لكنهم غالباً ما كانوا يتهامسون ويعقدون الصفقات ويختلفون ويتشاحنون وقد تعلو أصواتهم ويتبادلون الاتهامات، ثم يعودون مرة أخرى متلاصقين، حتى أطلق عليهم أحد أدباء المقهى اسم "المتلاصقون المتنافرون"».

(رأفت الهجان، جـ ١، ص ٢٥٢)

وهذه السمة تلازم الشخصية اليهودية في شتى نشاطات حياته، داخل مجتمعه وخارجه:

(١) الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية، د. أحمد أبو مطر، مجلة الأقلام، العراق، العدد الثاني، فبراير، ١٩٧٩م، ص ٢٥.

«قال الفتى فيما بعد إن أكثر ما لفت نظره في عمله بالسياحة في إسرائيل هو رغبة اليهود الكامنة في الانعزال عن المجتمع المحيط بهم».

(رأفت الهجان، جـ ٣، ص ٨٠٣)

وشخصية اليهودي لا تعرف وفاءً إلا لأفكارها الصهيونية، ولا تمنح وفاءها إلا لأيدولوجياتها القومية اليهودية فلم يكن ينتظر من يهود مصر الذي خرجوا منها أن يحفظوا لها ودًا، فالحقيقة المطلقة لدى تلك الشخصية هي كيف تحفظ مبادئ صهيونيتها والسمات المرتبطة بهويتها على مدار التاريخ الإنساني، وتدافع بشتى الوسائل عن الكيان القومي لأكذوبة شعب الله المختار، وهو ما اكتشفه رأفت الهجان، بدءًا من تخفيه في شخصية اليهودي المصري "بنامين حنانيا"، ومعايشته مجتمع اليهود في مصر، ومن ثم لم يكن شافعا لمصر من تلك الخيانة أنها كانت لهم وطنًا يتمرغون في خيراته؛ لأن فكرة المواطنة لدى تلك الشخصية ترتبط بأيدولوجيات الفكر الصهيوني ومشروعه القومي:

«اكتشف الفتى أن كل ما ادعاه عن نفسه في مقهى استانبولوس في شارع سليمان بالقاهرة قد وصل إلى تل أبيب كحقائق غير قابلة للمناقشة.. أبناء الأفاعي يتجسسون على وطنه بمن يعيشون فيه ويتمرغون في خيراته».

(رأفت الهجان، جـ ٢، ص ٣٦٥)

ويعقد الراوي مقارنة بين الشخصيتين اليهودية والمصرية؛ ليرز تلك الروح العدائية والنزعة العنصرية اللتين تمثلان جانبًا مهمًا في شخصيتها على مدار تاريخها الإنساني:

«ثمة شيء آخر كان يحز في نفس الفتى، هو ذلك العداء الغريب الذي كان يستشعره من بعض يهود مصر. رغم أنهم مصريون، نحو المصريين.. كان قد عاش حياته منذ أن ولد ووعى وعرف وتعلم في المدرسة ولعب في الشارع مع أقرانه، لا يفرق بين مسلم ومسيحي أو يهودي.. كان اليهود في مصر مثلهم مثل الآخرين، يعملون ويكسبون المئات أو الألوف وبعضهم يكسب ملايين الملايين».

(رأفت الهجان، ج١، ص٢٧٦)

وفي رواية "الخفار" يتعمق هذا الأمر مع شخصية سارة جولدشتاين/ ليل مسعود، وهي يهودية مصرية ولدت- كما عرف بها الراوي في الفصل السادس من الرواية- في حارة زاوية الأعرج المتفرعة من حارة اليهود بالإسكندرية، ورغم أنها رحلت عن مصر مع أسرتها، وهي ابنة السبعة عشر عامًا، فقد كانت تحمل عداءً شديدًا لمصر وللمصريين، ولعبت دورًا مهمًا في خدمة الموساد الذي انضمت إلى جهاز الخدمة السرية به كما يتضح من أحداث الرواية، فضلًا عن شقيقها الأكبر زكي مسعود أو إيزاك ليفي الذي تخصص بعد رحيله عن مصر في اصطياد الشباب العربي في أوروبا وتجنيدده لحساب المخابرات الإسرائيلية، ومن ثمّ ترسم روايات الكاتب بُعدًا مهمًا من أبعاد تلك الشخصية التي لا تنتمي إلا لأفكارها الصهيونية ومخططاتها العدائية.

فالشخصية اليهودية لا تعرف غير مصالحها الخاصة، وهي لا تُخضع إعلاء تلك المصلحة لحسابات القيم، وإنما تسعى في سبيل غاياتها إلى توظيف كل السبل والوسائل مهما كانت دناءتها؛ لأنها تنظر إلى أهدافها القومية انتي

تقوم على أفكار الصهيونية ودولتها المزعومة أنها أعظم ما عرفته البشرية من أفكار ينبغي أن تخضع لقيمها البشرية لا أن تخضع هي لما يقره العرف الإنساني وقيمته المطلقة، ولذلك يتكرر في مواضع كثيرة من روايات "صالح مرسى" وسائل الموساد في تحقيق أهدافها العدائية وتجنيد عملائها بالجنس وبيوت الدعارة، فهي سمة من سمات تلك الشخصية وأساليبها:

«تلك اللعبة التي اشتهر بها الموساد في تلك السنوات، وهي لعبة بيوت المملذات التي كانت تقود شباب العرب إلى بيوت تمتلئ بكل ما يصبو إليه شباب يمتلك ما لا يريد أن ينفقه في ملذات رخيصة وليالٍ مشتعلة بالجنس والمخدر والميسر جميعاً... ثم يفرغ ما لديه من معلومات - مهما كانت تافهة - أثناء غيبوبة مؤقتة، أو غيبوبة قد تدوم لسنوات».

(سامية فهمي، ج ٢، ص ١٦٥)

وتنوعت وسيلة الإغراق في المملذات والإغراء في تلك الحرب بين النساء والمال، فهما الوسيطتان اللتان اعتمد عليهما الموساد في محاولات تجنيد عملائه، أو حتى بعد وقوعهم في شرك الخيانة بالفعل، كما رأينا مع "ماهر عبد الحميد، وسمير، وعبلة كامل" في مجموعة (الصعود إلى الهاوية)، و"نبيل سالم" في (سامية فهمي)، و"الشوان" في (دموع في عيون وقحة):

«كانت دروس الجنس في ملهى القطة السوداء داخلية وخارجية فأراد أن يكون متسبباً، أدخله الإسرائيليون إلى هذا الملهى يوم ظنوا أنهم بالجنس مع المال سوف يسيطرون عليه سيطرة لا فكاك له منها».

(دموع في عيون وقحة، ص ١٦٣)

ومن السمات التي جسدتها أعمال صالح مرسي في شخصية اليهودي البخل الشديد وحب المال الذي يفوق كل اعتبارات، وقد أتى هذا التجسيد على لسان الألمانية "هيلين سمحون" التي يفترض أنها سترتبط برجل يهودي-ديفيد سمحون أو رأفت الهجان- من أبرز الشخصيات اليهودية القومية، وقد أتى توصيفها بعمومية تعبر عن طابع أخلاقي لهذا الجنس، وكأنه من مسلمات الطبيعة البشرية التي لا يمكن لمنصف إنكارها أو تجاوزها:

«هي ليست من أعداء السامية، وهي ترى أن العداء لجنس من البشر نوع منحط من التخلف فرضته ظروف بعينها.. ولكن ثمة حقائق وصفات بالنسبة للأجناس تبدو كجزء من "جيناتها" وطبيعتها وتكوينها الديني والخلقي والاجتماعي والوراثي.. هي تعرف- دون تحزب أو تعصب- أن اليهودي إذا ما ساوم إنساناً حول صفقة، أو بيع أو شراء أو مشاركة، سار في طريق من يريد أن يأخذ كل شيء، ولا يعطي شيئاً على الإطلاق.. وكما اشتهر الانجليز بالبرود اشتهر اليهود بالبخل.. هؤلاء هم اليهود في كل زمان ومكان وعصر».

(رأفت الهجان، ج١، ص٨٠)

ويتصل بهذا الحب المفرط للسلم شخصية المُرابي "الرهناتقي" الذي تداعت صورته في مخيلة الهجان وهو في إسرائيل، وكانت تلك الشخصية سبباً في أن يموت عمه كمدًا وإفلاسًا، وهو يرى أن المجتمع الإسرائيلي كله ما هو إلا هذا "الرهناتقي":

«كيف ينسى وهو يعيش وسط مليوني رهناتقي في إسرائيل، أي عمر هذا وأية حياة تلك.. حياة يخشى أن يغفو فيها لحظة، مجرد لحظة».

(رأفت الهجان، ج٢، ص٥١٦)

وتؤكد دروس التاريخ الإنساني هذا المبدأ الأساسي الذي تتشكل منه شخصية اليهودي وهو حبه المفرط للمال، وهو ما انتهى إليه ضابط المخابرات نديم هاشم الذي أراد بحكم صراعه مع تلك الشخصية أن يدرس مكوناتها النفسية عبر التاريخ:

«كان مقتنعاً- من دروس التاريخ- أن اليهودي ارتكز في كل العصور على دعامتين متناقضتين: الدعامة الأولى: هي انتهاؤه لقضية بعينها، هي قضية أنه يهودي، أما الثانية فهي: حبه الشديد للمال.

وإذا كانت الدعامتان متناقضتين على المستوى المثالي- المبدأ والمال- فلا بد أن يحمل المجتمع الإسرائيلي هذا التناقض، بل يصبح من المستحيل ألا يحمله!».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٤٩٩)

وظهر هذا التناقض بشكل واضح في الشخصيات الإسرائيلية التي استطاع الهجان/ ديفيد سمحون أن يكون منها الشبكة الواسعة لجمع أدق المعلومات عن الجيش الإسرائيلي مقابل المال، التي تكونت من "إيزاك بن عميتاي" المهندس في سلاح الطيران الإسرائيلي، وعقيد الجيش الإسرائيلي "دان رابينوفيتش"، والكولونيل في الجيش الإسرائيلي "بيخور شطريت"، ومع هذا الارتباط الشديد بالمال الذي يوازي- إن لم يكن يغلب- شتى انتمايات تلك الشخصية ومرجعياتها سندرك أن فكرة الانتماء للوطن أمر مشكوك فيه:

«يقينه الذي لم يتزعزع حتى آخر أيام حياته أن "الولاء" للوطن في إسرائيل أمر مشكوك فيه خاصة من هؤلاء الذين لم يولدوا في فلسطين وكانت لهم أوطان من قبل».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٥٨٢)

ومع تلك التناقضات الصارخة ما بين الانتماء للوطن والانتماء للمصلحة الذاتية، بين فكرة الاضطهاد ونزعة العنصرية، بين حالة الضحية وروح العدائية يتضح لنا أبرز سمات هذا المجتمع الذي يعيش في حالة من التوتر والقلق والخوف التي تدفعه إلى استمتاع ذاتي يغرقه في النفعية والحسية، فهو مجتمع «ملتزم بقيم المنفعة واللذة والإشباع المباشر والنسبية الأخلاقية والاستهلاكية»^(١)، وهو ما انتهى إليه

(١) الخصوصية اليهودية: نموذج تفسيري وتصنيفي جديد، عبد الوهاب محمد المسيري، مجلة إبداع، القاهرة، العدد الثالث، مارس، ١٩٩٥م، ص ١٨.

اللافت للنظر أن أبعاد الشخصية اليهودية التي سجلتها روايات صالح مرسي تلتقي التقاء مباشراً مع ما سجلته الدراسات التاريخية والنفسية التي تناولت أبعاد تلك الشخصية، كما أنها أتت منسجمة مع ما رسمته الرواية في بيئات أدبية أخرى تناولت الشخصية ذاتها، كالرواية الشامية، ولاسيما الفلسطينية التي صورت شخصية (الشاييلوكي) الذي يحترف أعمال الربا والسمسرة، والشخصية العنصرية الممثلة بإحساس التفوق العرقي، ورفض الاندماج مع الآخر، وادعاءات الاضطهاد، وشخصية الدجال الماكر، والروح العدوانية تجاه الآخر، كما أتت منسجمة مع ما رسمه الأدب السوفيتي - في بعض عصوره، وبالأخص قبل الثورة الروسية - للشخصية اليهودية، من عقدة الاضطهاد، وادعاءات معاداة السامية، ونزعة العنصرية، بل إن ما رسمته الرواية الصهيونية المعاصرة (الرواية التي يتعامل أبطالها بشكل مباشر أو غير مباشر مع الأهداف السياسية للحركة الصهيونية) لتلك الشخصية لم يبتعد عن تعميق ملامح هذا الشعور العنصري وعقدة التفوق والتميز التي أبرزتها صورة البطل اليهودي

الهجان الذي استطاع أن يفهم طبيعة هذا المجتمع بعد أن اختبره لسنوات:
«كان رأفت الهجان قد اكتشف أن هذا المجتمع يعيش في حالة من
التوتر الحاد والدائم تدفعه إلى الاستمتاع بالحياة في شراهة وحرية تفوق أية
حرية شاهدها أو عرفها أو حتى سمع عنها».
(رأفت الهجان، جـ ٢، ص ٣٩٣)

ولذلك كان مدخل الهجان/ ديفيد للنجاح في مهمة تكوين الشبكة
العسكرية من ضباط الجيش الإسرائيلي هو الاعتماد على استغلال هذا الجانب
لدى "شطريت" السكر، و"دان" المتصابي"، وابن عميتاي" المقامر الذين
تجمع بين شخصياتهم - وشخصيات المجتمع اليهودي الإسرائيلي - هذا
الجانب النفعي والحسي الشره.

ثانياً: الشخصية المصرية:

لا يمكن أن ننكر أن تغيراً واضحاً - تقف وراءه عدة تحولات اجتماعية
وسياسية عميقة - قد طرأ على الشخصية المصرية منذ المرحلة الزمنية التي تقع

ذي التفوق الفكري والخلقي والبدني المبالغ فيه، وانتقاص الشخصية العربية الذي يقف
وراءه باعث العداء لدى الشخصية اليهودية.
يُنظر في ذلك: "الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية (مرجع سابق)، ص ٢٤-٢٧"،
"صور من الشخصيات اليهودية في الرواية الشامية المعاصرة، د. إبراهيم الفيومي، مجلة
المعرفة، سوريا، السنة الثانية والعشرون، العدد (٢٥٧)، يوليو، ١٩٨٣ م ص ٦٣-٧٣"،
"الشخصية اليهودية في الأدب السوفيتي، حسين أحمد أمين، مجلة الهلال، مؤسسة دار
الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٥ م، ص ٧٦-٨٥"،
"الشخصية اليهودية في الرواية الصهيونية المعاصرة: غسان كنفاني، مجلة الآداب.
بيروت، السنة الحادية عشرة، العدد (٣)، مارس ١٩٦٣ م، ص ٥٠-٥٣".

فيها أحداث روايات صالح مرسي المخبرانية وما عليه حاضرننا، ولكن في الوقت ذاته ثمة سمات أساسية احتفظت بها الشخصية المصرية باعتبارها مكوناً أساسياً من مكونات هويتها.

وقد أبرزت روايات صالح مرسي أبعاداً من شخصية المصري، يأتي في مقدمتها علاقته بوطنه، ظهر هذا البعد في عدة ملامح أساسية رسمها الكاتب في شخصيته، كارتباطه بأحياء وطنه وميادينه الشعبية ارتباطاً وجدانياً، يلجأ إليها حين يبحث عن ذاته التائه أو الحائرة، أو حين يغالبه إحساس بمشاركة النهاية بالموت أو الغربة، كما فعل "جمعة الشوان" في (دموع في عيون وقحة) حين لجأ إلى ميدان الحسين؛ كي يغالب هذا الشعور الذي سيطر عليه بعد أن عرف أنه ذاهبٌ إلى تل أبيب بعد هزيمة إسرائيل في حرب أكتوبر، وشعر وكأنه يقترب من دائرة الموت وقد تملكه شك في أن الموساد كشف أمره بعد مخادعتهم خمس سنوات:

«كان يشعر هذه المرة بأنه ذاهب ليموت؛ ولهذا جاء إلى ميدان الحسين.. لم يغادر السيارة، بل راح يملأ عينيه من المكان الذي كان يتلأل بالأضواء رغم خفوتها، ويعجُّ بالناس هنا وهناك... أحس كأنه يريد أن يملأ عينيه بالقاهرة قبل أن تغيب عن عينيه إلى الأبد».

(دموع في عيون وقحة، ص ١٣)

يمضي الشوان بين تلك الأجواء بحنين المشتاق إلى صدر سيفارقه، ثم يدفعه قلبه إلى ميدان السيدة زينب، ليلبي قبل أن يلتقى مصيره حنينه الدافق إلى مصر بين أحيائها الشعبية المزدهجة:

«أدار موتور السيارة وانطلق، لم يكن يدري إلى أين، لكن قلبه دفعه إلى ميدان السيدة زينب.. كان كلما سافر إلى الخارج يشعر بحنين طاعٍ إلى هذه الأحياء الشعبية.. في الخارج، مع الإسرائيليين، كان يشعر بقيمة مصر وشعب مصر الذي هو فرد منه».

(دموع في عيون وقحة، ص٤١)

ويتعمق مع شخصية "سامية فهمي" هذا الجانب في الشخصية المصرية، فهي ترى حب الوطن والانتماء إليه يتنافى مع هجرة أبنائه، بل ترى فيها جُرمًا وطنيًا، ولاسيما في تلك الفترة التي سبقت النكسة بعامين، ومع الشعور الناصري الذي امتلك معظم الوطنيين في تحطّي عقبات البناء، وحاجة المجتمع إلى أبنائه:

«كانت في تلك الأيام، ومع الشعور العام في مصر بالانتماء إلى هذا البلد الذي كان مفتخرة لأبنائه ترى في الهجرة جرمًا لا يدانيه جرم.. كانت ترى - ولا تزال - أن مصر أولى بأبنائها. وأن الكفاءات التي تعيش في الخارج إنما هي ثروة قومية مهددة لا بد لها من العودة إلى بلادها كي تستثمر فيها جهودها.. حقًا كانت في تلك الأيام صغيرة السن لا تزال طالبة في كلية الآداب لكن الشعور بالوطن لا يقاس بعمر أو مهنة أو وظيفة».

(سامية فهمي، ج١، ص٧٤)

وقد حاول نبيل سالم أن يستغل هذه الحالة المصرية في حب مصر لدى سامية فهمي موظفًا علم الإثارة في الوصول إلى أهدافه التجسسية، وأن

يخاطب في شخصيتها هذا الجانب ليستثير حسها الوطني وتدفع الحديث عن "البلد"، للحصول على معلومات:

«أما نبيل سالم فلقد لزم الصمت بعدها، وقد أدرك أنه هذه المرة قد أصاب الهدف تمامًا.. كان يعلم يقينًا سحر كلمة "البلد" إذا ما قيلت أمام فتاة مثل سامية فهمي كانت تصحو وتنام وتأكل وتشرب وتتنفس حبًا لهذا البلد.. كان نبيل يعرف هذا يقينًا، فراح يعزف على ذلك الوتر الحساس فإذا هي تستمع إليه بقلبها قبل أذنيها».

(سامية فهمي، جـ ٣، ص ٢٩٤)

وكثيرًا ما يبرز الكاتب أثر العزف على هذا "الوتر" في شخصياته الوطنية، ودوره في إذكاء روح الوطنية لديهم، كما ظهر في مضمون أول رسالة بعثت بجهاز اللاسلكي من المخابرات المصرية إلى الهجان:

«من قلب وطنكم أبعث إليكم بأطيب تحياتي، وأرجو لكم بكل التوفيق، مكافحين مناضلين مضحين من أجل قضية أمتنا العادلة، ومن أجل مصر خالدة قائدة رائدة».

(رأفت الهجان، جـ ٣، ص ٨٤٣)

فالروح الوطنية المفعمة بالإخلاص والإيثار والفداء كانت سمة أساسية من سمات الشخصية المصرية التي يشكل الوطن لديها أبدية الأزل، تفنى من أجله الآجال، وترخص فيه النفوس، فحينما استعد "الشوان" للسفر إلى تل أبيب، وقد أيقن أن ثمة ما يهدد حياته قرر أن يخاطر بذاته بباعث من تلك الروح:

«استبدت به الهموم فإذا كل شيء يساوي كل شيء، وإذا الحياة تساوي الموت.. وإذا مصر هي الأبد وهي الأزل، وإذا ناسها الطيبون غير كل ناس عرفهم في طول الدنيا وعرضها، وإذا كان العمر واحدًا والرب واحدًا فليكن...».

(دموع في عيون وقحة، ص ٢٠٩)

ومع ما عاناه الهجان في مطلع حياته من تشرد وبؤس كانت معاني الوطنية الباعث الأقوى لسلوكه تجاه هذا الوطن حين شعر باحتياجه إليه، ليحمل في بعده وتشرده الحنين إلى وطن جفاه وأناس نال منهم شروًا ومكائد الخبث والوقية:

«لقد عانى ديفيد - أو رأفت - كل هذا الذي عاناه من وطنه.. عانى الجحود من أهله، والخبث من قوم آذوه دون ذنب جناه، دفعوه إلى التشرد فتشرد، دفعوه إلى اليأس فاحتال، غاضبوه فغضب منهم وهجرهم، هجر الوطن كله.. ولكن ما أن نادته مضر حتى حمل رأسه فوق كفه من أجلها، وحتى نهاية عمره، وعاش حياة مخوفة بالموت في كل لحظة من لحظاتها».

(رأفت الهجان، ج ١، ص ٢٢٢)

ولذلك بعد أن عرفت زوجته هيلين سمحون قصته مع تلك الأخطار التي عاشها رغم ما عاناه في حياته أدهشها هذا الحب العميق لوطن لم يجد في أحضانه غير القسوة البالغة:

«الآن، الآن فقط تستطيع هيلين سمحون أن تفهم ذلك الحنين الدافق إلى القاهرة، إلى مصر.. مصر؟!!!»

ما هي مصر تلك التي يحبها أبنائها إلى حد الموت، رغم قسوتها البالغة على بعضهم؟»

(رأفت الهجان، ج ١، ص ٢٢٢)

وهذه "المصرية" كانت عاملاً مشتركاً بين الشخصيات التي أدت دوراً وطنياً، وحافزاً لسلوكها، فهي كلمة السر التي تقف وراء مسارات كثير من أحداث الروايات، وهو ما وعاه ضابط المخابرات نديم هاشم - ومن قبله محسن ممتاز - في التعامل مع شخصية الهجان:

«وإذا كان رأفت شاباً مصرياً فلقد كان نديم هاشم أيضاً كذلك، وكان كل منهما يعيش ويعرض حياته للموت من أجل مصر، وبصرف النظر عن الدقة العلمية المتناهية التي كان نديم هاشم حريصاً على تطبيقها مع الفتى أثناء تدريبه أو تلقينه إلا أن "الأسلوب" الذي اتبعه نديم في التعامل مع الفتى كان أسلوباً مصرياً، فيه من الحنان قدر كافٍ لأن يشعر رأفت بدفء الأهل والوطن، وفيه من الصرامة قدر كافٍ لأن ينبه الفتى إلى خطورة مهمته، فيه بعض من "الفهولة" - إن سُمح للتعبير بأن يستعمل - وبعض من خفة الدم أيضاً.

وكانت "المصرية" هي الدافع قطعاً لأن يرتكب عزيز خطته تلك لتسليم الخطاب إلى شريفة.

كما كانت "المصرية" هي التي أوصلت رأفت الهجان إلى وضع خطة للتخلص من استير بلينسكي».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٥٥٧)

وشكلت خفة الظل والروح المرحمة المحبة للتندر والسخرية والنكات حضوراً في السمات المرتبطة بطبيعة الشخصية المصرية، ويُرجع البعض تلك الروح المتأصلة في طبيعة هذا الشعب إلى تاريخه المليء بقهر المستعمر وحكم الأتراك، وبذلك فهي تمثل «نوعاً من أسلحة المقاومة في صورة سخرية وتهكم من الحكام والمستعمرين، وفي ذات الوقت تخفف من معاناته»^(١).

وكانت تلك الروح أكثر وضوحاً وحضوراً في شخصية "جمعة الشوان"، فقد شكلت النكتة دوراً لافتاً في تعامله مع رجال الموساد الذين كانوا يشترون منه "آخر نكتة" تحمل في فكاهيتها إسقاطات سياسية أو اجتماعية يسيل معها لعاب رجال الموساد الذين يحملون وراء ضحكاتهم الخبيثة هفوة وشغفاً إلى أية معلومة تتضمنها تلك النكات التي يلقيها الشوان بدهاء يضللهم به:

«كان الحديث دائماً ما يبدأ بينه وبينهم بعد السلامة والتحيات والأشواق بالنكت، لتعلو الضحكات وتظهر الدولارات ويزداد الدخل ارتفاعاً.. حتى هؤلاء الذين كانوا يلتقون به لأول مرة كانوا يطلبون الاستماع إلى آخر نكتة».

(دموع في عيون وقحة، ص ١٤٩)

وترسم كثير من أحداث هذا الاتجاه حالة الإصرار والتحدي وروح العزيمة لدى الشخصية المصرية، كما في إنشاء جهاز المخابرات ونجاح رجاله

(١) الشخصية المصرية في مسرح رشاد رشدي، د. مصطفى علي عمر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤ م، ص ٢٤٥.

رغم ضعف الإمكانيات المتاحة في تحقيق انتصارات على خصم يمتلك إمكانيات علمية وتقنية ودعماً دولياً مطلقاً، وتجسدها أيضاً في قدرة الشخصية المصرية على تجاوز النكسة بدءاً من حرب الاستنزاف وصولاً إلى انتصار أكتوبر الذي تعرضت له بعض النصوص، فكانت الانتصارات المخبرانية والعسكرية التي عرضتها تلك الأحداث تجسيداً جلياً لهذا الجانب في الشخصية المصرية:

«كان طبيعياً أن تندفع مصر في حماسة - بعد انحسار العدوان - ملتفتة إلى الداخل كي تبني بمزيد من الثقة، وتعيد ترتيب البيت من جديد، وعلى أسس جديدة.. باحثة عن طريق يقودها للمستقبل المأمول».

(رأفت الهجان، ج٢، ص٤٢٢)

وبقراءة آخر مشاهد رواية "رأفت الهجان" سنطالع ملامح عميقة للشخصية المصرية، فبعد إحضار جثمان "الهجان" تنفيذاً لوصيته التي تشير إلى هذا الارتباط بالوطن وترابه، كان اللافت أن السراق الذي أقيم في مسجد عمر مكرم الذي يوجد في طرف من أطراف ميدان التحرير، وقد رصت فيه مقاعد لمئات الأشخاص، مع وجود كثيف لقوات الأمن المنتشرة في أرجاء المكان بما يشير معه إلى أنها جنازة لفقيد مهم شغل أكبر ميادين القاهرة، رغم أنه لم يقرأ أحد نعيًا في الصحف، ولم يعرف عنه أيُّ من أقاربه الأبعد أو معارفه شيئاً، ولم يكن في صلاة الجنازة غير بضعة أشخاص شغلوا هذا السراق الواسع، وعلى مدخله علقت لافتة كتب عليها: «فقيد الأمة الشهيد رأفت الهجان»، ومع خطوات الموكب المتلاحقة يتزايد المشيعون في صمت جنائزي لا يسمع فيه إلا وقع أقدام المشيعين الذين امتلأ بهم المكان من العابرين والعائدين

من أعمالهم والباعة والمتسكعين، وغيرهم، وقد تلاصقت الأكتاف بألوف من
البشر خلف جثمان مدثر بالعلم المصري، دون أن يعرف أحد منهم من هو
"رأفت الهجان":

«عندما كان الموكب يعبر تلك الناصية الموصلة مباشرة إلى الميدان كان
ثمة فلاح يقف على جانب الطريق مفتوح العينين على اتساعهما.. وما لبث أن
سأل من كان يقف إلى جواره:

- هو مين يا بني اللي مات؟!

كان الواقف إلى جواره شاباً وكأن الحيرة أمسكت بتلابيبه، فالتفت
نحوه قائلاً في صوت خافت:

- والله يا عم مانا عارف.. واحد شهيد اسمه رأفت الهجان! "

- شهيد؟!

- أهم كاتبين كده!

لبث الفلاح ساكناً لثوانٍ وكأنه يقلب الأمر في رأسه.. ثم فجأة رفع
طرف جلبابه حتى لا يعيق حركة ساقيه المهرولتين وهو يقول:

- يا ولداه.. شهيد ومش لاقى حد يمشي وراك؟!

وسرعان ما انضم إلى موكب المشيعين الصغير!

(رأفت الهجان، جـ ٣، ص ٩٨١)

ففضلاً عن المعني الوطني الذي أشار إليه أحد مقاطع المشهد في تلك

السيارة التي حملت جثمان الفقيد بأنها "مصرية الصنع"، فإن المشهد يحمل دالتين عميقتين لتلك الحالة المصرية: أولها: أن البداية كانت من حيث شخصية "الفلاح" الذي كان جزءاً مهماً في حشد تلك الجموع بما فيه من عفوية ووطنية صادقة، فكان متبوعاً لا تابعاً، موجَّهاً لا موجَّههاً، وكأن الراوي أراد بإيحاءاته الانتصار لقضية اجتماعية أتت في سياق الحكى على هامش قضيته القومية.

الدلالة الأخرى: التكامل والتماسك في كيان المجتمع المصري الذي لبي أفرادَه نداء الواجب، تلبية لم تكن لشخصية، وإنما لقضية الوطن وشهيدَه الذي مس وجدانهم ودفع بهم إلى السير وراء شخص لم يكن يعرفون عنه شيئاً، اجتمعت على التفاعل معه فئات قد تكون متباينة اجتماعياً ودينيّاً، ولكن يوحدُها الوطن دونما تمييز طبقي أو نخبوي، وهو ملمح يومي إلى قيم التماسك والتسامح التي عرفتْها الشخصية المصرية، وأبرزتها اللغة السردية في هذا المشهد، وفي غيره من المشاهد، كما في تداعي أطراف الماضي في ذاكرة "الهجان"، وهو يتذكر تلك القيم:

«كان قد عاش حياته منذ ولد ووعى وعرف وتعلم في المدرسة ولعب في الشارع مع أقرانه، لا يفرق بين مسلم ومسيحي أو يهودي ..».

(رأفت الهجان، ج ١، ص ٢٧٦)

وهو ملمح أبرزته أيضاً الفتاة اليهودية "حنه بلومبرج" التي كانت تعرف أن دينها/ الهجان يعود- حسب سياق المخطط المرسوم- إلى أصول مصرية، حينما أرادت أن تدلل له على وجهة نظرها في حوارهما حول عنصرية

المجتمع اليهودي، فأخبرته عما تعرفه عن طبيعة المجتمع المصري الذي كان يعيش فيه بأنه لا تمييز بين مصري مسلم، ومصري قبطي.

ولا شك أن الكاتب قد أظهر في تقديمه للشخصية المصرية مثالية تتنافى مع ما جسده أعماله روائية أخرى في الحقبة الزمنية ذاتها من جوانب سلبية وأدواء مجتمعية، كما أنه أضفى على الشخصية المصرية من خلال الانحياز لضابط المخابرات المصري مثالية رأى فيها البعض مأخذاً فنياً على أعماله. «فغياب النزال الحقيقي بين العقلين والذكاءين يميل إلى تسطيح ذكاء العدو ويضعف من تأثير الذكاء المصري»^(١).

ولكننا ننظر إلى تلك الصورة المثالية أو الإيجابية للشخصية المصرية التي أتت في مقابلها شخصية يهودية مشوهة نفسياً وإنسانياً على أنها أتت - رغم أن الكاتب قبل كل شيء ينقل واقعاً يرتبط فيه بوقائع تاريخية - ارتباطاً بأهداف هذا الأدب الذي يعد أداة من أدوات الصراع والتعبير عن الشخصية العربية في مواجهة العدوانية الصهيونية وشعورها بالتفوق، لأن هذه الأعمال كما أشرنا أنفأ أدب قضية، ينحاز فيه انحيازاً لا تردد فيه - رغم أن الرواية أهم الأجناس الأدبية التي يتكئ عليها الأدباء، ومنهم صالح مرسي في التعبير عن أدواء المجتمع وشخصياته - حتى أن الكاتب في بعض المظاهر التي تعرض فيها لانتقاد تلك الشخصية لم يتعد عن تعميق الصورة الإيجابية من وجه آخر، ففي الحديث عن ضابط المخابرات محسن ممتاز ينتصر الكاتب لشخصية الريف والبسطاء والكادحين على حساب من يرون أنفسهم صفوة المجتمع:

(١) الحفار وإمكانات روائية جديدة، ص ٨٩.



«لقد اكتشف أن الأفاقين كانوا يكثرون كلما اقترب من قمة المجتمع، وكم التقى في الفنادق الكبرى والجلسات الخاصة التي تضم أسماء لأمعة لفنانين وكتاب ورجال أعمال بنوعيات من الأفاقين كانوا يبدون للناس وكأنهم من "صفوة" المجتمع، لكنه اكتشف أن في أعماق الريف المصري الذي هو منه ذكاء يصل إلى حد العبقرية».

(رأفت الهجان، ج ١، ص ١٤٣)

وإذا كانت روايات الكاتب قد تضمنت في أحداثها وبنية صراعها شخصية المصري الخائن التي تتنافى مع إلهام الكاتب على تعميق تلك الصورة الإيجابية أو المثالية المطلقة فإن ذلك كان استثناءً فردياً يخرج عن سمة هذا المجتمع الذي يرتبط لديه التجسس بالكفر:

«قالت إن كلمة التجسس أو الجاسوسية أو ما إلى ذلك لم تكن أبداً تخطر ببال الناس في تلك الأيام إلا مقرونة بالهول ذاته.. قالت إن المصريين يعشقون بلادهم إلى حد يصبح فيه التجسس كلمة مرادفة في نفوسهم للكفر».

(سامية فهمي، ج ١، ص ٦٤)

يبقى أن نشير إلى أنه إذا كنا نرصد في هذا السياق ملامح الشخصية المصرية وسماها المرتبطة بطبيعة أحداث هذا الصراع فإننا أمام ملامح مشتركة مع الشخصية العربية أو القومية، فبطولة المصري التي جسدها أحداث الروايات تلتقي مع صورة البطل القومي المناضل من أجل قضيتة العربية ضد العدو الصهيوني وممارساته. «هذا البطل العربي الذي يجسد لنا الخلم (الوعي

الجمعي) في التطلع نحو الممكن أو حتى المستحيل حين يصبح الواقع الرديء على نقيض من الفعل المباشر»^(١)، وهو بذلك يخلق باستدعاء هذا المعني البطولي في الشخصية المصرية داخل صراع تلك الروايات شعورًا جمعيًا بالانتماء والانشغال بالهم القومي المشترك.

(١) الانجاء القومي في الرواية، ص ٣٦١.

الفصل الرابع الزمن والمكان

تشكل حركة حياتنا بكل مشاهدنا ومظاهرها- الكبرى والصغرى- داخل إطارين رئيسيين: الزمن والمكان، فلا يمكن لنا أن نتصور حدثًا يقوم به شخص ما من دون أن يرتبط بزمن معين ومكان معين، ولأن الرواية في أبسط مفهوم لها هي تجسيد لنشاط إنساني داخل نص أدبي مكتوب؛ كان زمن الأحداث (النشاط الإنساني) ومكانها عنصرين أساسيين من عناصر البناء الفني التي يدخل من خلالها المتلقي إلى عالم الرواية.

ويأخذ عنصر الزمن والمكان أهميتهما في النص الروائي من الأبعاد الفنية التي تتجاوز وظيفتها مجرد التعريف بحيز تقع فيه الأحداث أو تتحرك داخله الشخصيات؛ لأنها يمتلكان أبعادًا فنية أعمق، تتجلى في حضورهما في صناعة الأحداث ومساراتها، والتأثير في الواقع النفسي للشخصيات تأثيرًا يدخل في تشكيل وجدانها وتوجيه سلوكياتها، إلى غير ذلك من الأبعاد التي يقدمها توظيفها الفني داخل النص.

وقد أخذت دراسة هذين العنصرين اهتمامًا متزايدًا لدى الدارسين والباحثين، ظهر بوضوح في أفراد دراسات علمية متخصصة تقوم على رصد فنيات توظيفهما، وجماليات تشكيلهما في الكتابة الروائية والقصصية، غير أننا في هذه الدراسة سنتعامل مع مقتضيات الخصوصية التي ترتبط بهذين العنصرين

في الرواية المخبرانية، دون الاستغراق في تقسيمات وتفصيلات تبعدنا عن النهج الذي أردناه في هذا الكتاب:

أولاً: الزمن الروائي:

يرتبط الزمن الخارجي (الحقبة الزمنية أو التاريخية التي تقع فيها أحداث الرواية) في أعمال صالح مرسي بنكسة ١٩٦٧م التي شكلت - تاريخياً - نقطة محورية في الصراع العربي الإسرائيلي، ومثلت - أدبياً - سبباً مباشراً ورئيسياً في ظهور هذا الاتجاه بأدبنا؛ ومن ثمَّ نجد أن أغلب أحداث أعماله المخبرانية وقعت في تلك الفترة التي أعقبت وقوع النكسة، كما في رواياته "الحفار، سامية فهمي، دموع في عيون وقحة"، وأغلب قصص مجموعته (الصعود إلى الهاوية)، ومنها: "وسقط القناع عن الغريب، جازية المصرية، المجهول، الصعود إلى الهاوية"، حتى في الأعمال القصصية القليلة التي وقعت أحداثها قبل النكسة كما في قصة "السوداني" التي وقعت في الفترة: (١٩٥٩ - ١٩٦٣)، وقصة "السادج" التي وقعت قبل النكسة وامتدت حتى ١٩٧٣م، ورواية "رأفت الهجان" أكثر الأعمال في امتدادها الزمني: (١٩٥٤ - ١٩٧٩)، فقد أتت أحداث تلك الأعمال تعكس إرهابات الهزيمة التي تهيأت لها عوامل عدة استغلتها إسرائيل في تنفيذ مخطط عدواني كان تكثيف حربها المخبرانية الخفية جزءاً أساسياً منه.

ولكن على الرغم من ارتباط تلك الحقبة الزمنية بمراحل الانكسار ومشاهد الغفلة في واقعنا العربي فإن الكاتب لم يتوقف بنا - باستثناء مقاطع

سردية عابرة تكشف عن طبيعة الشعور الوطني والقومي الذي أعقب واقع ما بعد النكسة - في جميع أعماله عند وجوه الهزيمة والانكسار التي خلّفتها أحداث النكسة، وإنما أراد تجسيد جولات الانتصار واليقظة في تلك الحرب الخفية؛ وهي سمة لافتة تعود بطبيعة الحال إلى أحد أهم بواعث ظهور هذا اللون الروائي في أدبنا الذي يرتبط باستعادة الثقة التي تصدعت في نفوس كثير من أبناء هذا الجيل.

ويتحدد مع دراسة هذا الزمن الخارجي موقع الراوي/ الكاتب من الأجواء السياسية والاجتماعية التي ترافق أحداث النص. وذلك من خلال مدى قربيه أو بعده عنها، أي العلاقة بين زمن الحكاية وزمن القصّ/ الحكّي الذي دَوّن فيه الأحداث. «فمن المستحيل تصور قصة خالية من زمن يتحدد بالنظر إلى لحظة القص، ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً بالنسبة لهذه اللحظة»^(١).

وبالنظر إلى أبعد النصوص زمنًا في كتابات صالح مرسي المخبرانية وما تلاه من نصوص سنجد أن الأحداث المروية جميعها أحداث سبقت زمن القصّ بحكم انتهائها للواقع. وهي نصوص يرتبط فيها دور المبدع الواعي بقضايا الوطنية والقومية التي يفرضها الصراع العربي الإسرائيلي، فقد عاصر - كما سبقت الإشارة إلى ذلك آنفًا - مراحل متعاقبة من الأحداث السياسية والاجتماعية المصاحبة والفاعلة في تلك النصوص، بدءًا من انتهاء الملكية بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢م. وكان عمره وقتها ٢٣ عامًا، ومرورًا بالنكسة وإرهاصات

(١) نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة. ص ١٥٢.

التي تشكلت مع واقع اجتماعي وسياسي أخذ في التردّي بعد تصاعد مشاعر الوطنية والانتفاء والتفاؤل التي أعقبت ثورة يوليو، ثم حرب الاستنزاف التي مهدت لمشاعر أعمق من الصمود والمواجهة، أعقبتها حرب أكتوبر وما أحدثته انتصاراتها العسكرية من تحولات سياسية، وهذه المراحل التاريخية شكلت لدى المصريين والعرب جميعهم مشاعر متباينة، ورسمت لديهم منحنيات من أحاسيس الانكسار والانتصار، اليأس والأمل، عاشها الكاتب بوصفه واحداً من أبناء هذا الجيل، فكتب من داخلها بعمق التجربة والمعاشية نصوصه الروائية، ومن ثمّ أتت أعماله المخبرائية في مجملها تأريخاً اجتماعياً وقومياً، ورصدًا لوجه من وجوه الصراع العربي الإسرائيلي.

ويتجلى أحد مصادر أهمية عنصر الزمن في طبيعة أحداث هذا العالم فيما يلعبه من دور في تكثيف عنصر الاحتمام أو التشويق في بنية الأحداث، كما في رواية "الحفار" - على سبيل المثال - التي يشكل الزمن فيها حضوراً واضحاً في مسار الأحداث، وفاعلاً أساسياً يرتن به نجاح العملية، فالحفار يمضي في طريقه من ميناء إلى آخر نحو خليج السويس، ومطلوب تدميره قبل تنفيذ هذا المخطط، ومن ثمّ أصبح الصراع مع عامل الزمن جزءاً من الأحداث، ولم يعد مجرد إطار أو فضاء لحركة الشخصيات أو وقوع الأحداث، وإنما أصبح إحدى الصعوبات الأساسية في مسارها، وبالتالي دخلت الشخصيات في صراع مع هذا العامل أيضاً:

«كان عزت يعلم أن مكالمه قد تأتي عبر البحار، أو رسالة أو برقية تحتاج منه إلى معلومة. مهما صغرت، فلا بد إذن أن يكون موجوداً، فليس هناك وقت

يضيع في الحديث التليفوني، أو مشوار من مكتب إلى مكتب حتى ولو كان يستغرق دقيقة واحدة.. ليس هناك وقت، لأن الوقت يجري بسرعة مذهلة».

(الحفار، ص ٨٣)

ومع كل ثانية تمضي يتضاءل الحيز الزمني لأحداث الحكاية ويتنامى بصورة طردية احتدام المشهد أمام المتلقي، حين تقترب اللحظة الحاسمة التي قامت العملية من أجل الوصول إلى قمتها، ومن ثم يأتي ارتباط عامل الزمن بالشخصيات والأحداث ارتباطاً رئيسياً لا ثانوياً:

«ها هي اللحظة الرهيبة تقترب.. كل دقيقة، بل كل ثانية تمضي من عمر الزمن تقتصر المسافة بين الرجال وبين المهمة الموكولة إليهم».

(الحفار، ص ٢٨٧)

ولذلك فإن الحيز الزمني في أحداث هذا الاتجاه له اعتباراته التي تحكمها في كثير من الأحيان الدقة المتناهية؛ نظراً لطبيعة وقائعها التي تخضع لخطط محكمة وصراع تتكامل فيه عناصر عديدة، منها عنصر الزمن ودقته، وهو ما يفسر لنا حرص الراوي على أن يضعنا في زمن بعض الأحداث المروية بتلك الدقة المتناهية، فضلاً عن رغبته في التعريف بنفسه أمام المتلقي على أنه راوٍ عليم بكل تفاصيل حكايته وحيزها الزمني، كما في لقاء السيد "نهاد كامل" مع مدير جهاز المخابرات:

«عندما انصرف الضيف كانت سبع دقائق ونصف قد انقضت منذ دخل الغرفة».

(رأفت الهجان، ج ١، ص ١٨)

وجه آخر من وجوه التحديد الزمني في أحداث هذا الاتجاه الروائي نجده في حرص الراوي على اقتران بعض مسارات الأحداث بالزمن؛ ليضعنا في الفترة الزمنية التي تقع فيها الأحداث كي يربط بينها وبين انواقع السياسي والاجتماعي والثقافي لتلك المرحلة التاريخية، وقد لا يكتفي الراوي بأن يجعل هذا التحديد بالعام أو الشهر للإشارة إلى إلمامه بتفاصيل دقيقة لمعلوماته، بل قد يقدمه بأكثر من ذلك تحديداً، باليوم والساعة.

ويخضع هذا الارتباط بين الحدث وزمن وقوعه في تلك النصوص لمرام فنية تدخل في صميم الأهداف الأساسية لهذا الاتجاه، كما في قصة "السوداني" التي أتى فيها التحديد الزمني للأحداث مرتبطاً بتاريخ يسبق وقوع النكسة، ليشير إلى امتداد تلك الحرب المعلوماتية ووقائع الجاسوسية التي تشكل ملمحاً من ملامح الشخصية الإسرائيلية وروح العداء الدفين والممتد تجاه الشخصية العربية، فأحداث تلك الجولة بين الموساد وجهاز المخابرات وقعت بين: (١٩٥٩-١٩٦٣)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أراد الراوي بهذا التاريخ الذي يسبق وقوع النكسة أن يضعنا أمام انتصار مصري في جولة حرب مخبرانية سبقت هزيمة العسكرية في النكسة؛ ولذلك بدأ قصته من حيث نهاية الأحداث استحضاراً للحظة الانتصار منذ البداية:

«في صباح يوم ٦ ديسمبر عام ١٩٦٣ كان واضحاً أشد الوضوح أن ثمة حركة غير عادية كانت تحتاج "الموساد" - المخابرات العامة الإسرائيلية - فقي صبيحة ذلك اليوم كان الجميع في انتظار برقية من القاهرة.. وكان وصول البرقية يعني بالنسبة إليهم الكثير..».

(الصعود إلى الهاوية، ص٩٢)

وقد شكل هذا الارتباط بين عنصري الزمن والأحداث في أعمال صالح مرسي لازمة من لوازم الحكيم لديه؛ ليتبع المتلقي مسار الحكاية وتحولاتها، ولا سيما في تلك الأحداث التي تمثل محوراً فارقاً في مسار أحداثه، كما في أحد نصوصه (دموع في عيون وقحة) الذي يؤرخ ليوم وداع "الشوان" لزوجته فاطمة قبل مغادرة القاهرة في رحلته إلى تل أبيب:

«عندما أدار المفتاح في باب مسكنه كانت فاطمة هناك تجلس أمام المدفأة في انتظاره، وكانت الساعة تدق الثالثة من صباح يوم السبت ٢ من فبراير عام ١٩٧٤م».

(دموع في عيون وقحة، ص ١٦)

وفي "رأفت الهجان" تحتشد أجزاء الرواية الثلاثة بتلك اللازمة الفنية. ليكشف لنا الراوي عن محطات أساسية في مسيرة الأحداث:

«في اليوم الثاني والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٦، وصل ضابط المخابرات المصري المقيم في إحدى العواصم الأوروبية إلى مطار القاهرة الدولي، وكانت الأحداث السياسية في المنطقة وتطوراتها ساعة بعد ساعة تملأ أسمع الدنيا...».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٤١٢)

أتى التأقيد الزمني للمعلومات التي قدمها الهجان إلى المخابرات المصرية عن موعد العدوان الثلاثي على مصر مستبقاً وقوع العدوان بسبعة أيام، وهي معلومات استطاع الهجان أن يحصل عليها من ضابط الجيش

الإسرائيلي "جادوسكي" الذي حكى له عن خطة محكمة لعدوان ثلاثي ستقوم به كلٌّ من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل خلال أيام، وهذا التأقيت الدقيق يكشف قدرات المهجان وعبقريته المخبرانية الفذة في تكوين شبكة معلومات مكنته من اختراق الجيش الإسرائيلي والحصول على مثل هذه المعلومات بالغة الأهمية والدقة رغم أنه لم يمضِ أكثر من عام على وصوله إلى تل أبيب، وهو ما تكرر أيضًا في وقوفه بأيام قليلة على موعد توجيه الضربة العسكرية لمصر في هزيمة ٦٧م، تتابع بعدها كثير من الأحداث التي حرص الراوي على اقترانها بعنصر الزمن، باعتبار ذلك لازمة تقتضيها بطبيعة الحال روايات هذا الاتجاه التي تقوم أحداثها على وثائق ومعلومات تاريخية يحرص الراوي/ الكاتب على إمداد المتلقي بما لديه من معلومات قد لا يملكها غيره من خارج جهاز المخابرات.

ويلعب الزمن دوره الفني في الكشف عن أبعاد نفسية لدى الشخصيات، من خلال الإحساس بالزمن إحساسًا ذاتيًا يوصف الواقع النفسي، لتتوقف مع هذا الزمن عن حكي الأحداث، وندخل إلى وقعها على الشخصية من خلال الإحساس النفسي بالزمن في لحظة ما، رغم أن الحيز الزمني الذي تعيشه أية شخصية مع الأحداث ثابت لا يعرف تغيرًا، «فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل»^(١).

فالراوي في (دموع في عيون وقحة) يرصد المشهد النفسي للشوان في أثناء دخوله إلى مقر الموساد، من خلال الإحساس الذاتي بالزمن، ووقع هذا

(١) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص ٢٠٥.

الحدث الذي يعيشه، وقد تحولت عيناه إلى كاميرا لاقطة لكل تفاصيل الأشياء، وقد أخذ حيز الزمن لديه إحساسًا بعيدًا عن حسابات الزمن الخارجي بساعاته ودقائقه وثوانيه:

«كل شيء كان يضيع، كان يختلط، كان يذوب، كان يسيل، كان ينصهر، كان يصعد، كان يهبط، كان يرقص، كان يلعب، كان يسير، كأنه يسبح... من باب إلى باب، ومن عمر إلى عمر، وإذا الساعات دقائق، وإذا الدقائق ثوان، وإذا الثواني ومضات خاطفة».

(دموع في عيون وقحة، ص ٣٠٤)

لم تتوقف انعكاسات مشهد دخول الشوان إلى مقر الموساد عند إحساسه النفسي بحركة الأشياء الساكنة المادية في عينيه ما بين الاختلاط والذوبان والانصهار، أو بين الانحدار والهبوط، إلخ، وإنما كان إحساسه بالزمن أيضًا رصدًا لوقع هذا المشهد عليه، وكشفًا عن أثر تلك اللحظة الزمنية الدقيقة في ذاته المضطربة؛ لينصهر الزمن بشعور داخلي جعل الساعات لديه دقائق، والدقائق ثواني، والثواني ومضات، فالثوابت متغيرات، والسواكن متحركات.

وعندما تجلس "سامية فهمي مع ضابط المخابرات عادل مكّي دائمًا ما تكون تلك الدقائق مشحونة بالقلق ثقيلة بطيئة ترتبط بالواقع النفسي الذي تعيشه، بين رفضها الاعتراف بتورط خطيبها نبيل سالم في العمالة للموساد، وبين إحساس راحت تعانده أمام نفسها وأمام عادل مكّي بأن ثمة ما يشير فعليًا إلى تورطه فيما تخشاه، هذه الحالة النفسية المتصدعة كان الإحساس النفسي بالزمن جزءًا منها:

«بدأت مثل إناء هش قابل للكسر في أية لحظة.. ولم يكن عادل على استعداد لأن يقوم بهذه المهمة مهما كلفه الأمر.

عندما وضع الطعام بينهما راحا يتناولانه في صمت، كان ثمة إحساس كثيف يجثم في هواء الغرفة.. مضت بهما الدقائق ثقيلة بطيئة».

(سامية فهمي، جـ ١، ص ٨٩)

وفي (الحفار) شكّل الزمن النفسي حضوراً تقتضيه طبيعة الصراع الذي كان عنصر الوقت جزءاً من احتدامه، ففي مشهد انتظار الحفار "كينتسج" في مدينة دكار كان الإحساس بالزمن مرتبطاً بطبيعة الواقع النفسي الذي يحتشد بالترقب والقلق، خشية أن يسبقهم الوقت في تنفيذ مراحل الخطة ويدخل الحفار إلى الأراضي المصرية قبل تدميره:

«تأخر وصول الحفار عن مواعده الذي قدره يومين كاملين بفعل العاصفة.. يومان مضيا على الباشا وكأنهما دهران، فلقد ظن ذات لحظة قلق أن الحفار اختار لرأسه مكاناً آخر».

(الحفار، ص ٢٣٤)

فمشاعر الاضطراب والقلق والترقب التي تعيش الشخصية تحت وطأتها ترتبط بعامل الصراع مع الزمن. حين يتحرك ثبات الزمن ويتسع حيزه وفقاً لاحتدام تلك المشاعر.

ويرصد الراوي الحالة النفسية لهيلين سمحون بعد أن ضرب لها وفد من المخابرات موعداً للقاء، ولأنها لا تعرف الشخص الذي حدثها؛ عاشت بين

توجسات أن يكون هؤلاء الرجال تابعين للموساد، وبين رغبة في الوقوف على حقيقة ما قرأته في أوراق زوجها ديفيد/ رأفت الهجان بعد وفاته، فثمة أحاسيس مختلطة ترتبط بهذا الموعد الذي ستكشف معه الحقائق أمامها، وفي الوقت ذاته يحمل من الخطر ما يلقها كلما اقترب. ويتصاعد مع الدقائق حدة توترها النفسي:

«كلما اقتربت الساعة من الخامسة ازداد توترها، راحت تزرع البهو الفسيح جيئة وذهاباً».

(رأفت الهجان، ج ١، ص ٤٢)

وهذه النصوص التي يرتبط فيها حيز الزمن الذي تستغرقه الأحداث بالواقع النفسي للشخصية سنجدُها في أجزاء واسعة من الرواية، كاشفة عن أجواء التوتر والقلق.

ولواقعية أحداث الاتجاه المخبراتي في أعمال الكاتب؛ دائماً ما يأتي قصُّ الراوي أو حكيه تجسيداً لأحداث مضت وانتهت؛ لأنه يمتلك بموقع الراوي العليم في النص تصوراً كاملاً عن تفاصيل الحكاية؛ وبالتالي فهو يسير بنا في أحداث يعلم نهايتها قبل أن يبدأ فيها، وهو ما يحوّل له التصرف كيفما شاء في خط الزمن، فتنوع وسائل الحكي في أعماله وفقاً لرؤيته الفنية في الترتيب الزمني للأحداث؛ فقد يلجأ إلى الاستباق، وهو «مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وفته بعد»^(١)، فيكسر خط

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف الزيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢ م. ص ١٥٢.

الزمن في النص ويقفز بنا إلى المستقبل، ونرى هذا القفز بالقارئ نحو المستقبل - بصورة متكررة - حين يطلُّ الراوي / الكاتب برأسه داخل النص؛ ليخبرنا بحضوره بين الشخصيات وعلاقته بها، كما في أحد مقاطع رواية "سامية فهمي":

«قال لي عادل مكي بعد ذلك التاريخ بسنوات عديدة.. إن أعظم ما لفت نظره في سامية شجاعته النادرة في مواجهة الحقائق.. وإنه عندما عرف علاقتها ببيل سالم، واكتملت الصورة أمامه لم يكن لديه شك في أنها سوف تخطو ذات يوم في الطريق الصحيح».

(سامية فهمي، ج ١، ص ٥٠)

وهناك استباق فني يأتي بعيداً عن الراوي، وهو تنبؤ من إحدى شخصيات النص يرتبط بسياق الأحداث، لإبراز طبيعة العقلية المخبرانية المصرية التي ألحَّت تلك الأعمال على إظهارها في مهارة توقع سلوك الطرف الآخر، والتنبؤ بأحداث مستقبلية تقود إليها افتراضات مدروسة، كما في توقع "الريس زكريا" ضابط المخابرات المصري بأن السبب وراء طلب الموساد للقاء الشوان في أوربا هو سفره إلى تل أبيب، وتنبؤه في الرواية ذاتها بأنه سيوضع على جهاز كشف الكذب.

وفي (الحفار) نجد هذا الاستباق بالتنبؤ في صدق توقع ضابطي المخابرات "طاهر رسمي، وعزت بلال" في توقف الحفار بميناء أبيدجان بساحل العاج ضمن محطاته التي سيقطعها في أثناء رحلته إلى خليج السويس.

وفي (رأفت الهجان) تكرر هذا النوع من الاستباق في كثير من تنبؤات محسن ممتاز الذي أخبر الهجان أن واحدًا من كبار يهود مصر سيطلب مقابلته، وأن الجالية اليهودية في مصر ستتولى هي تهجيريه إلى إسرائيل، وغيرها من الافتراضات التي صدقتها الأحداث، وهي افتراضات تخضع لطبيعة تلك الحرب السرية ولعبة الذكاء التي تستند في التنبؤ بالأحداث وتصرفات الخصم إلى توقعات محسوبة لا تخمينات وهم، أو مجازفات مصادفة.

ويلجأ الراوي إلى الاسترجاع الزمني في نصوصه بالعودة إلى وقائع وذكريات من الماضي القريب أو البعيد؛ لاستدعاء يفسر للشخصية أو للقارئ شيئًا غامضًا بحيث يربط شريط الذكريات بين زمنين: ماضي الأحداث وحاضر القصص / الحكى، من خلال «إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرًا جديدًا في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديد عليها»^(١)، كما في استدعاء هيلين سمحون ذكريات أضفى عليها الحاضر تفسيرًا جديدًا، ففي أثناء رحلتها إلى القاهرة لأول مرة، وبعد أن تكشفت أمامها حقائق لم تكن تعرفها راحت تفسر مشاهد غامضة من الماضي وأحاسيس مبهمه لم تجد لها في وقتها ما يعللها أو يفسرها:

«ما الذي يدير شريط الذكريات فإذا الذي كان يمر بها مر الكرام يصبح له معنى.. سألتها ذات مرة كيف بلغ هذه السن، وكيف كانت له كل تلك التجارب، وكيف عاش مثل تلك الحياة دون أن يقع في الحب مرة، قال:

(١) بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص ٤٠.

- لم أكن أستطيع

صاحت فيه مازحة طالبة إليه أن يكف عن المبالغة وإضفاء ثوب
البطولة على حياته، فحتى كفاحه ودفاعه وصراعه من أجل إنشاء وطن قومي
 لليهود في فلسطين لم يكن يمنعه من الحب والزواج!

قاطعها ديفيد في حدة:

- لا.. ليس من أجل هذا

كانت هذه من المرات القليلة بل النادرة التي رأت فيها الغضب في عينيه
 شعرت أنها آذته دون أن تقصد حاولت الاعتذار فأوقفها باسمًا في حنان:

- ولكنك ذات يوم ستفهمين.. ذات يوم ستفهمين

فهل آن لها أن تفهم؟!..

(رأفت الهجان، ج١، ص٦٩)

لم تكن تعرف هيلين سببًا لأن ينتاب زوجها ديفيد هذا الغضب حينما
 تحدثت إليه عن فكرة القومية لليهود، وهو المعروف عنه أنه أحد المناضلين
 والمنافحين عن تلك الفكرة المقدسة، ولم تكن تعي مرمى جملته: "ذات يوم
 ستفهمين"، لم تكن تدرك أن هذا اليوم الذي ستفهم فيه تلك المبهات
 والتناقضات سيكون بعد وفاته، وبعد رحلة أبعد ما يكون عن ذهنها، حيث
 مقر المخابرات المصرية، بل تجد نفسها مع هذا الاسترجاع الزمني - الماضي بكل
 ما يحمله من اعتقادات عاشت بها سنوات، والحاضر بكل ما يحمله من

مفاجآت متوالية - أنها أمام مفارقات وصلت إلى حد النقيض، فاكتشفت أن الشاب اليهودي الإسرائيلي الذي أحبه وتزوجته وعاشت معه سنوات لم يكن إلا مسلمًا مصريًا.

وهذه المفارقات استدعت معها من الماضي مشاهد عديدة تداعت أمامها، كمشهد جلوسه على الأرض مرات ومرات متجهًا نحو الجنوب الشرقي، لتدرك بعد كل ذلك الوقت أنه كان يتجه نحو قبلة المسلمين ليصلي صلواتهم، ومشهد قراءته أكثر من مرة في كتاب المسلمين المقدس الذي فسره وقته برغبته في البحث والاطلاع على الأديان الأخرى، حتى إتقانه اللغة العربية أكثر من العبرية والألمانية، وحديثه عن مصر بإحساس من يتدفق بين أحرفه عشق الوطن وكأنها مصر جزء من هويته، ولم تجد لذلك تفسيرًا إلا إحساس من عاش في أرض بعضًا من صباه، كل هذه المشاهد والمشاعر الغامضة التي استرجعتها "هيلين" من ذاكرة ممتلئة بالمفارقات صاغت فهمًا جديدًا لمشاهد الماضي حينما وضعتها في ميزان ما استجد مع الحاضر من أحداث.

وهذا التداعي لم يفسر بعض تصرفات "الهجان" وسلوكياته الخارجية المبهمة فحسب، وإنما فسر كذلك - كما رأينا في المقطع السابق - أحاسيس غامضة كانت تراها في صفحات وجهه دونما مبرر يرفع عنها قلق الحاضر والمستقبل أيضًا:

«هر جبالي.. إن ما تقصه علي الآن يفسر لي الكثير مما كان يبدو لي غامضًا

قال عزيز:

- أرجو ألا أكون قد نكأت جراحاً كادت تندمل؟! -

- عندما أنجبنا طفلنا الأول كان ديفيد، أقصد رأفت، سعيداً سعادة بعثت بالدهشة إلى نفسي.. لكنه في نفس الوقت كان يبدو قلقاً بصورة أزعجتني، ولقد سألته عن سر قلقه فلم يجب بشيء.. لكنه كان يردد بين الحين والحين سؤالاً بدا لي غريباً، وكان يردده في حيرة، وأحياناً في توسل، كان يسألني إن كنت أحبه حقاً؟! في الوقت الذي أذوب فيه حباً إذا ما لمستني أطراف أصابعه».

(رأفت الهيجان، ج١، ص٢٨٠)

ومثلما فسّر هيلين قلقه بعد إنجاب طفلها، وسؤاله عن حقيقة حبها له كي يطمئن قلبه حينما تعرف حقيقة أمره الذي يخفيه عنها فقد كشف الاستدعاء الزمني أيضاً لغز نصف الورقة المالية العتيقة من فئة المارك القديم التي احتفظ بها إلى هذا اليوم:

«اعتراها اضطراب عنيف، وتساءلت كيف غفلت عن هذا الأمر، وداهمتها صور من الماضي البعيد راحت تتكاثر وتتصاعد على رأسها في سرعة فكأنها تفتح جرحاً لم يندمل رغم السنين امتدت يدها لتأخذ نصف الورقة المالية».

(رأفت الهيجان، ج١، ص٥٢)

أتى الاسترجاع الزمني متدفقاً من وعي الشخصية، لتستكمل أجزاءً مبتورة من الماضي البعيد، والراوي في مثل هذا الاستدعاء قد لا يقف عند فترة

زمنية واحدة، وإنما «يمزج حلقات الزمن بشكل جيد، فالماضي والحاضر حلقة واحدة وبينهما علاقة متناغمة تشير للمستقبل أيضًا»^(١)، فقد قدم ضابط المخابرات إلى «هيلين سمحون» نصف الورقة المالية من فئة المارك الألماني التي ألغى العمل بها منذ عام ١٩٤٨م، وكانت «هيلين» وقتها في العاشرة من عمرها، وقد احتفظت بها إلى أن أخذها الهجان بعد زواجه منها، وجعلها نصفين ليوجه من خلالها رسالة إلى زوجته كي يطمئن قلبها إلى المصريين بعد وفاته، بعدما ينكشف السر الذي أخفاه عنها سنوات، فقد جعل النصف الأول من الورقة المالية لدى جهاز المخابرات، وكتب عليه: «هيلين.. ضعي ثقتك في.....»، والنصف الآخر احتفظ به في حافظة نقوده، وكتب عليه استكمالاً للنص الأول: «في هؤلاء الناس، إنهم أهلي»، هذه الورقة استدعت معها ذكريات الماضي منذ طفولتها في ألمانيا، ثم ذكريات بدايات حياتها مع ديفيد، مروراً بالماضي القريب بعد وفاته، لتستكمل كل تلك الحلقات في صياغة الحاضر والمستقبل وتقرر السفر إلى القاهرة:

«اختلطت الذكريات البعيدة والقريبة في اضطراب عنيف، من هذا الفتى الذي يعرف عنها كل شيء؟ ثم من هذا الفتى الذي يعرف حياتها في "خام" التي غادرتها منذ عشرات السنين وإن كانت جذورها لا تزال باقية في تلك البلدة البعيدة؟ عادت تنظر إلى الورقة المالية في إمعان فلم تستطع أن تخفي اضطرابها الذي تزايد، وعندما عاد الفتى إلى الحديث رفعت إليه عينين دامتين، فلأول مرة - منذ أن رحل ديفيد - كانت تشعر بالراحة والأمان».

(رأفت الهجان، ج١، ص٥٢)

(١) الراوي وتقنيات القص الفني، ص١٩٢.

وقد يأتي الاسترجاع الزمني ليضع الراوي الشخصية بين مشهدين: الماضي بكل ما فيه والحاضر بكل ما فيه أيضًا، دون أن يكون ذلك تفسيرًا لغامض أو تعريفًا بمجهول، فقد كشف لنا الراوي الحالة الشعورية لشخصية "جمعة الشوان" من خلال استرجاع الماضي البعيد في مواجهة اللحظة الحاضرة:

«هو الآن إنسان آخر غير هذا الذي غادر السفينة ذات يوم في أواخر عام ١٩٦٨ في ميناء هامبورج ساعيًا وراء هدف مجهول.. فهل فكر يومها أن كل هذا سوف يحدث؟ هل كان يظن أن الطريق بهذه الصعوبة والوعورة».

(دموع في عيون وقحة، ص ٢٠٠)

وفي مشهد آخر يعاود الشوان هذا الشعور الذي يأخذه إلى حيث البداية، ليقوم بمقارنة بين جيل الموساد ووسائله التي كانت في بدايات تجنيده الإغراء بالنساء والمال، والآن في النهاية حيث ذروة الرحلة التي بدأت منذ خمس سنوات وهو في تل أبيب وفي قلب مبنى الموساد ثمة حيلة جديدة في استخدام هذا الجهاز الكاشف عن الكذب، وبين الزمنين والحالتين امتداد لإغواءات ووسائل الإسرائيليين التي لم تنجح في الكشف عن عبقرية الشوان في مخادعتهم، رغم شعورهم الزائف بالتفوق وتوهمات الذكاء الخارق:

«في تلك اللحظات التي اجتاحه فيها التوتر اجتياحًا.. كان ثمة إغراء غريب في اللجوء إلى الماضي إلى حيث كانت البداية.. وهو - على كل الأحوال - إغراء منطقي، فإذا كانت تلك اللحظة التي شعر فيها - دون مجاز - أنه ممدد

فوق مائدة وأن كل واحد من هؤلاء الخبراء كان يحمل سكيناً يذبحه به، هي ذروة الرحلة المرهقة.. فإن البداية كانت بالقطع تحمل من الخدع ما لم يجز عليه أبداً».

(دموع في عيون وقحة، ص ٢٥٣)

وقد يأتي الاسترجاع الزمني لاستدعاء مشاعر مؤلمة، تشكل رغم قسوتها ومرارتها إذكاءً ومحفزاً واعياً لتعامل الشخصية مع الحاضر، كاستدعاء الشوان مشاهد التهجير التي فرضتها ويلات النكسة، بعد أن أعلنت الحكومة المصرية في العاشر من يونيو لسكان مدن القناة بترك مساكنهم، وكان واحداً من هؤلاء الذين هجرتهم الحرب من مدينة السويس تاركاً وراءه ذكريات عُمر، حاملاً في طيات نفسه كراهية وسخطاً على هذا المغتصب، والآن وهو ينعم بين هؤلاء راح يسترجع مشاهد التهجير التي أتت على مأوى أبناء وطنه وأرزاقهم، وهو بهذا الاستدعاء يذكي عزيمة متقدة في روحه يخوض بها كل الصعاب كي يثأر لوطنه:

«غادره إبراهيم وغرق هو في الفراش الوثير، كان عندما دثرته الأغشية في المساء قد تذكر كل هؤلاء الذين تركهم وراءه في مصر، ليست فاطمة وليست والدته ولا مصطفى... ولكن هؤلاء الذين تركوا المدينة العريقة وتبعثروا في كل مكان في بني سويف، وفي الواسطي، وفي القاهرة، وفي مدينة نصر، و... و... ولا يدري لماذا تذكر صديقه الذي كانت مشكلة المشاكل لديه- بعد التهجير- أنه أعد الفول لأولاده بكل الطرق الممكنة ولم تعد هناك طرق جديدة لإعداد الفول.. كان يكسب قبل الحرب ألوفاً في كل شهر، دمرت

الحرب كل شيء وأصبح يتقاضى تسعة جنيهاً من الشؤون الاجتماعية ولديه تسعة أولاد.. هؤلاء يجوعون الآن وهو غارق في فراش يطوي جسده بالدفء والراحة».

(دموع في عيون وقحة، ص ٢٠٧)

ويستعيد رأفت الهجان ذكريات الهزيمة ووقعها المرير، ولكن رغم قسوة الذكريات كان ثمة ما يحفز في ذاته شعور الكراهية والنقمة على هذا المجتمع الذي فرضت الظروف أن يعيش بينه، وهو لديه من الشار ما يجعله يستنفر كل حواسه للأخذ به:

«إن نسي رأفت الهجان شيئاً فهو أبداً لن ينسى ولا يستطيع أن ينسى عدوان ١٩٥٦، سلحته ذكرى هذا العدوان الرخيص بدروع واقية ضد العواطف أو غيبوبة التعايش مع هؤلاء الناس».

(رأفت الهجان، ج ٢، ص ٥٨٦)

وثمة ذكريات خاصة تحفز لديه تلك المشاعر، فيسترجع ذكرياته القديمة التي عمقت لديه منذ نعومة أظفاره مشاعر الكراهية والعداء تجاه الشخصية اليهودية، حينما تذكر الرهوناتي اليهودي ذلك المرابي الذي كان سبباً في موت عمه كمداً وإفلاساً:

«اعتصر الشوق قلبه وتدافعت الذكريات كالطوفان لكن شيئاً واحداً توقف مغروساً في ذاكرته كالسكين يدميها.. ولا يدري الفتى لم تذكر الرهوناتي اليهودي الذي تسبب في موت عمه كمداً وإفلاساً.. اشتد انقباضه رغم أن

الذكرى بعيدة موعلة في البعد فلم يكن يومها قد تعدى الخامسة من عمره..
لاح له بيت عمه والشارع والسواد ودموع زوجة عمه وبكاء أولاده ووجه أبيه
يقطر حزنًا على أخيه وهو يستمع إلى ما حدث».

(رأفت الهجان، جـ ٢، ص ٥١٤)

فما يعانیه الهجان شعورٌ يربط ماضي الزمن بحاضره؛ لأن ملامح
الشخصية اليهودية التي ولدت لديه تلك المشاعر ثابتة على مدار تاريخها.

وعرفت بعض أعمال صالح مرسي اختزال زمن الحكاية وأحداثها كاملة
ليعطي المتلقي المضمون العام دونما تفاصيل، أي إعادة الحكاية واختزالها في
سطور من خلال تقديم "الخلاصة" التي يقصد بها في النقد الروائي: «سرد
أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها
في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»^(١).

فيلخص الراوي قصة الهجان في بضعة أسطر تختزل معها نحو عشرين
عامًا شهدت تلك التفاصيل التي ضمنها في ثلاثة أجزاء:

«ولكننا إن كنا نستطيع أن نلخص قصة رأفت الهجان بكاملها في أن
شابًا مصريًا زرع في إسرائيل، وعاش فيها عشرين عامًا ورأسه فوق كفه في كل
لحظة، كي يمد وطنه بها يحتاج إليه من معلومات، فنجح وأدى مهمته، واعتزل،
وتزوج، ثم مات دون أن يكشف أمره، فإننا نستطيع تلخيص عملية إحضار

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد خمّداني. المركز الثقافي العربي
للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٩١م، ص ٧.

جثمان هذا الفقيه في أن الرجال استطاعوا بعد عدد من المغامرات المثيرة أن ينفذوا للفقيه وصيته وأن يحملوه إلى القاهرة».

(رأفت الهجان، ج٣، ص٩٧٦)

وفي (سامية فهمي) يلخص الراوي في الفصل الأول منها جزءاً كبيراً من قصة الجاسوس المصري نبيل سالم في أسطر تجمع مراحل متعاقبة في حياته، بدءاً من فشله في دراسته الجامعية وسفره إلى أوروبا، ثم وقوعه في يد الموساد، وتكوينه شبكة تجسس يجند من خلالها من يستطيع اختراق نقاط ضعفه من شباب وطنه للإيقاع بهم في شرك الخيانة، ثم عودته إلى مصر وخروجه منها مرة أخرى تحت أعين المخابرات المصرية:

«شاب مصري، وسيم ذكي، خفيف الظل ساحر الأسلوب.. لم يكمل تعليمه الجامعي، مواهبه متعددة، أوقعه قدره ورعونته وطموحه في يد الصهاينة فاستجاب سعيًا وراء نجاح مزيف.. أعماه الغرض عن الهدف فانقاد، ثم تفتق ذهنه عن أساليب أبعدته - قانونًا - عن كل شبهة.. فانطلق في قسوة غريبة، يصطاد الشباب المصري شابًا وراء آخر، وشابة وراء أخرى...».

(سامية فهمي، ج١، ص٢٢)

ويلخص قصة الشوان في آخر فصول (دموع في عيون وقحة) باستدعاء سريع للأحداث، وقد شارف على انتهاء مهمته بالحصول على الجهاز الذي سيقدمه إلى وطنه. ويصنع الموساد صنفته الأخيرة:

«كان ذهنه قد أصبح وكأنه آلة تعمل بلا توقف.. ولا يدري لمْ هاجمته الذكريات بعنف عَمَّا مر به طوال خمس سنوات مضت.. كم عانى وكم كابد وكيف تعب وكم أحس بالخوف وانتابه القلق.. كم تقلب في بلاد الدنيا وكم تقلبت به الأحوال، الرئيس زكريا وعديد من ضباط المخابرات الإسرائيلية، المعلومات والفحص والبحث والممنوع والمسموح به، وذلك الحبل المشدود فوق نار ونار..».

(دموع في عيون وقحة، ص ١٣٠)

وهذا التلخيص هو صورة من صور الاسترجاع الزمني لأحداث سابقة، ولكنه لا يكون استرجاعاً لمشهد محدد من الماضي، وإنما للحكاية كلها، ولا يقصد منه استعراض الأحداث بقدر التركيز على الشخصية، وبالأخص الجوانب الإنسانية.

ثانياً: المكان الروائي:

إن أول مظاهر المكان في روايات هذا الاتجاه هو ذلك الحيز الجغرافي (الأرض) الذي يكوّن بحدوده معنى الوطن في وجدان كل من ينتمي إليه، بحيث يعكس الارتباط به والدفاع عنه معنى الوطنية على اتساع مفهومها، ويجعل الحياة رخيصة فداءً له، ووفاء لقيم الولاء والانتماء إلى هذا الحيز من أقصاه إلى أقصاه.

والارتباط بالأرض وفق هذا المفهوم السابق لا يقف عند حدود الملكية الخاصة لشخص، وإنما هو الارتباط الوجداني العميق بكل ما في هذا الحيز من

دلالات ملازمة لمعنى الوطن، تاريخه، حضارته، شواخصه، ميادينه، شوارعه،... إلخ، باعتبار ذلك كله من مكونات الهوية التي يرتبط بها الفرد، مثلما رأينا "جمعة الشوان" الذي راح يتجول في ميدان الحسين والسيدة زينب حينما استشعر قدوم الموت في استعداده لرحلة تل أبيب؛ ذلك لأن هذه الأماكن جزء من هويته، ولا سيما تلك الأماكن الروحية التي تتصل بعمق انتمائه الروحي إلى (المكان)، ومن ثم فهي لا تشكل لديه مجرد حيز جغرافي، أو مبنى شاخص، وإنما هي جزء من تكوينه الوجداني، يشعر في البعد عنه بشعور الاغتراب والتمزق الروحي، ويلجأ إليه لتتدفأ روحه من وحشة الاغتراب.

ويعاوده هذا الشعور وهو في مبنى الموساد حين يخضع لاختباراتهم القاسية، ويعايش بكل حواسه أحاسيس القلق والاغتراب، فتداعى في وجدانه تلك الأماكن التي تنجذب إليها روحه، ويتصل بها انتهاؤه الذي من أجل الوفاء به عاش تلك المخاطرة التي قد تكلفه حياته:

«طاف ذهنه وعبر خياله البحر والصحراء، وهبط هناك، عند
ضريح الحسين!!

- يا حسين!!

هكذا نادى ولم يقل شيئاً...

وطار به الخيال، أخذه أخذاً، سرى به فوق القاهرة في لمح البصر ليهبط
عند ضريح السيدة زينب:

- يا سيدة!!

هكذا نادى صوته في داخله.. ولم يقل شيئاً أكثر من النداء!١.

(دموع في عيون وقحة، ص ٣٠٥)

هذه التضرعات والمعاشة الوجدانية لتلك الأماكن تنساب في وجدان المصري من قداسة شعبية تعبر عن الجانب الروحي لا المادي في ارتباطه بالمكان/ الوطن.

حتى على الوجه الآخر في طرف الصراع يمثل المكان/ الوطن الباعث الأول لمخططات الإسرائيل الذي ينظر إلى دولة إسرائيل، أو البيت الكبير، أو أرض الميعاد على أنها قضيته الكبرى التي من أجلها يخوض كل صراعاته مع الآخر.

فالكاتب في هذا النوع من الروايات لا يعتمد في تقديم المكان إلى تشكيل بُعد جمالي يستعرض من خلاله مهاراته الوصفية، ولا يعتمد إلى إبراز بُعد اجتماعي يُظهر تباينات الواقع وقضاياها بين الريف والمدينة، أو بين طبقة وأخرى يكون المكان فيها بطلاً من أبطال النص، وإنما يعتمد إلى إبراز البعد الحضاري والقومي - وإن تضمنت النصوص أبعاداً أخرى في تقديم المكان تأتي عارضة، وليست هدفاً في ذاتها- الذي تقتضيه طبيعة الصراع، إذ "يظهر هذا البعد في الأمكنة التي تحوي أكثر من قومية، وما يصحب ذلك من تميزات في سلوك ممثلي هذه القوميات، وما يستدعيه هذا السلوك من محاولات حضارية"^(١)؛ ولذلك كان تجسيد الشخصيتين اليهودية والمصرية مرتبطاً بطبيعة المكان الذي تتشكل منه هوية كل شخصية منها.

(١) بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، د. محمد السيد إسماعيل. كتاب الاتحاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠م، ص ٢١.

فالحديث عن المكان في صورته الجغرافية المكونة لمفهوم الوطن يرتبط في هذا الاتجاه الروائي بالمصير والهوية، لا نتحدث عن المجتمع المصري بتفصيلاته المكانية الذي يندرج فيه فئات اجتماعية متنوعة ومتباينة، وإنما نتحدث عن (قومية) هذا المجتمع بكل ما فيه، وبكل ما تعبر عنه الشخصية المصرية التي تنتمي إلى هذا الفضاء المكاني (مصر)، ومن ثمَّ تتحدد لدينا السمات العامة الجامعة بين كل تلك الفئات في إطار "مصريتها" دون النظر إلى طبقات أو فئات أو حتى ديانات، فالحكم هنا يعود فقط إلى البيئة المكانية المصرية وثقافتها السائدة، مثلما يعود في المقابل إلى البيئة المكانية الإسرائيلية وثقافتها السائدة، باعتبار أن البيئة أحد أهم العناصر الفاعلة في تحديد ملامح الشخصيات، بما فيها من مفاهيم وتقاليد ترتبط ببيئات اجتماعية دون أخرى، «استنادًا إلى الترابط بين المكان (البيئة المجتمعية) والثقافة السائدة فيه، وبين التناقضات والانعكاسات المختلفة لهذا الترابط؛ ومن ثم فإن إدراك المكان بتلك العناصر هو جزء من إدراك الشخصيات التي تحيا فيه، وطبائعهم المجتمعية»^(١).

وقد شهد مسرح الأحداث في روايات صالح مرسى المخبرانية تعددًا كبيرًا، ما بين القاهرة، وتل أبيب، والخرطوم، والسنغال، وألمانيا، ودكار، وبروكسل، وغيرها من الأماكن التي أتى تعددها مرتبطًا بطبيعة تلك الحرب المفتوحة.

ولكن على الرغم من هذا التنوع والتعدد فإن تعامل الراوي مع المكان لا يتجاوز النظرة الشمولية التي لا تعتمد إلى تفصيل مشاهد مكانية لا يحتاج

(١) جماليات النص السردي. ص: ١٦٤.

إليها بناء الحكاية، فتوجيه الراوي لغته إلى بعض تفاصيل المكان يأتي تلبية لحاجة النص حين تحمل تلك التفاصيل دلالة فنية تتعلق بطبيعة النص، «فكاتب القصة لا يصرف جهده عبثاً حين يصف حجرة أو بيتاً أو محلاً أو نادياً أو منظرًا طبيعيًا»^(١).

فالراوي يجعلنا نشاهد من المكان ما يريده هو، وبزاويته الخاصة، ليوجه أنظارنا إلى ما يحمل من دلالات فنية تتخطى رصد مشهد مكاني؛ ليخلق معنى من المعاني، فحين قدم لنا مكتب ضابط المخابرات عزيز الجبالي في (رافت الضجان) وهو يدرس بعض الملفات الخاصة بأشخاص تتعامل مع الجهاز، ما بين أوريبيين، وأمريكيين، وإفريقيين، وآسيويين، وغيرهم من شتى بقاع الأرض أراد أن يشير إلى صعوبات العمل في بدايات إنشاء جهاز المخابرات، ويبرز في تجسيد مكونات المكان ظروف عمل شاقة في صراع لا يتوفر في خوضه أبسط الإمكانيات المطلوبة، فمن هذا المكتب ثمة حرب تُدار مع جهاز استخباراتي يمتلك الكثير من الإمكانيات والقدرات، وكأن المكان بظروفه القاسية تلك قد أصبح طرفاً في مواجهة على الجبالي أن يغالبها:

«استغرق عزيز في عمله حتى دهمه الليل، لكنه ما يكاد يتعامل مع شخصية من تلك الشخصيات حتى توقفه لدغة ناموسة ثقيلة الوطء، لم يكن هناك جهاز تكييف ولا حتى مروحة ترطب قليلاً من الجو الخانق وتحرك هواء الغرفة، فقرر ذات لحظة أن ينصب للناموس مصيدة.. فجاء بطبق عميق ملاءه بالمياه وزرع في وسطه شمعة أضاءها، ثم أطفأ النور.. واندفعت جيوش

(١) دراسات في نقد الرواية، ص ٣٧.

الناموس الهائمة في الغرفة نحو ضوء الشمعة تحوم حولها، حتى إذا مستها النار اندفعت إلى انعكاس الضوء في المياه.. وما تلبث أن تغرق».

(رأفت الهجان، جـ ٢، ص ٤٢٧)

فالراوي يوظف بنية المكان في إبراز أحد أهداف نشأة هذا الاتجاه في أدبنا، وهو إظهار الدور البطولي والوطني للشخصية المخبرانية المصرية، بأداء مهام جسيمة في بيئة مكان بالغة الصعوبة والمشقة، وهذه الوظيفة التي أدى فيها تجسيد المكان تلك الدلالة تكرر غير مرة في أعمال الكاتب، كما في وصفه مكتب ضابط المخبرات عادل مكّي في (سامية فهمي):

«دلفت إلى غرفة بسيطة الأثاث، مكتب ومتعدان، ثم مجموعة من المقاعد الجلدية التي تكوّن صالونًا صغيرًا، في الواجهة نافذة زجاجية تطل على جدار شاهق، تحت النافذة جهاز تكييف لا يعمل رغم حرارة الجو.. على المكتب تليفون يبدو مهملاً، ولا أوراق هناك، لا دليل على أن أحدًا يستعمل هذا المكتب».

(سامية فهمي، جـ ١، ص ١٩)

فالراوي لا يوجه لغته الوصفية إلى بنية المكان إلا لالتقاط مكونات مكانية تسهم في إدراك المتلقي الأجواء النفسية التي تتعلق بشخصيات النص، أو إدراك طبيعة الأحداث في المشهد، مثلما وجه عدسة الوصف إلى مكونات الغرفة التي يجري فيها الاستعدادات النهائية لتنفيذ إغراق الحفار، فلم نجد وصفًا لألوان أو أبعاد أو جدران أو غير ذلك مما لا يتعلق بوظيفة التجسيد المكاني الذي يقدم إلى المتلقي شعورًا بالغًا بالمخاطرة والتركيب:

«كانت الغرفة تبدو غريبة في كل شيء... في الصدر يقوم مكتب طاهر رسمي، وقد تكدست من فوقه ومن حوله أشياء تبدو كأن لا رباط بينها، فوق المكتب كانت هناك بعض الصناديق المعدنية الرقيقة من تلك التي تستعمل في حفظ الكربون الذي يولد الأوكسجين للغطاسين، في ركن من المكتب صف من الكتب الضخمة، أعلاها كان ثمة دليل بحري عن كل السفن التي تسبح في بحور العالم....».

(الحفار، ص ٦٥)

وظف الراوي لغته لإبراز مكونات تتعلق بطبيعة المهمة، بين صناديق معدنية، ودليل بحري للسفن، وأحجار بطاريات من شتى الأشكال، وأقلام تفجير تحت الماء، وصندوق خشبي وضعت فيه المتفجرات، وحبال زعانف مطاطية، وأنابيب أوكسجين، ونشرات لبعض السفارات. وكمية هائلة من تذاكر السفر، وخرائط تفصيلية لموانئ بعينها، وأخرى لخطوط الطيران التي تصل القاهرة ببعض العواصم الأفريقية، وغيرها من مكونات المكان التي أتت اللغة الوصفية راصدة لها، دون الدخول إلى تفاصيل مكانية أخرى.

وبهذه الوظيفة المحددة يمكننا أن نقرأ البناء الفني للمكان الروائي في أعمال الكاتب، فهو يحمل تقديم المكان ومكوناته المحسوسة دلالات يحفز بها خيال المتلقي لمعنى بعينه عليه التقاطه، مثلما نرى في وصف قصر رجل الأعمال السوري "سليم أبو فودة". وقصر "بيير فرانسو" في رواية (الحفار)، فتشكيلهما لم يأت قطعاً لمسار الحكاية، يستوقفنا به الراوي في نصوص وصفية، وإنما أتى تجسيد تلك الفضاءات الفارحة محملاً بدلالة اجتماعية للشخصية، تعبر عن

ذلك الثراء الذي يعيش فيه أصحاب هذا المكان. وهي دلالة نجدها كذلك في وصف بيت الهجان/ فراو سمحون في ألمانيا، فبعد أن وصف الراوي الحديقة الواسعة التي تتناثر فيها تلك النباتات التي تنمو عادة في الشرق الأوسط، وكان الهجان يعشقها عشقًا بالغًا، ويصر على رعايتها بنفسه، يدخل بنا إلى هذا البيت الذي تكفي نظرة واحدة إليه من الخارج ليدرك الرائي أن صاحبه من الأثرياء أصحاب الملايين، ثم ينتقل إلى داخل البيت لتعميق هذا الإحساس وتمكين تلك الدلالة عبر وصف المكان:

«في الداخل.. كان بهو البيت واسعًا، ومكونًا من ثلاثة أقسام ينساب كل قسم منها إلى الآخر من خلال تنويعات الأثاث والديكور انسيابًا ينبئ عن ذوق رفيع.. كان الأثاث فاخرًا، والستائر البيضاء مسدلة على النوافذ الزجاجية فيما عدا الباب المؤدي إلى الحديقة، حيث كانت "فراو سمحون" تجلس الآن، فلم تكن هناك ستائر تحجب هذا المنظر الجميل لحديقة بيتها.. على الحيطان علق عدد بسيط ومتناثر ومتباعد في نفس الوقت، من اللوحات الثمينة، بحيث تبدو كل لوحة وكأنها في معرض قائم بذاته، لا تشغل العين عنها لوحة أخرى. أو حتى تحفة غالية الثمن!! في الصدر تمامًا كان البيانو الأبيض هو أكثر ما يجذب نظر الزائر، فلقد كانت المساحة المحيطة به. تكاد تكون خالية إلا من مقعدين يرجع طرازهما إلى القرن الخامس عشر».

(رأفت الهجان، ج١، ص٣٠)

ولعب المكان في بعض النصوص دورًا في إبراز ملامح من الحالة التاريخية للمكان الذي شهد بعض الأحداث، تجلّى ذلك في وصف بعض

الشوارع التي تغيرت ملامحها بين زمني الأحداث والحكي، كما في وصفه "حي مصر" الذي وقف المتلقي من خلال تقديمه على الصورة الاجتماعية التي شكلت بخصوصيتها جغرافية هذا الحي / المكان:

«في أواخر عام ١٩٥٤، كان حي مصر الجديدة شبه ارستقراطي، تسكنه العائلات المتوسطة والكبيرة، وعدد لا بأس به من الأثرياء.. وكانت بيوته ذات طراز خاص، فالعمارات القديمة الواسعة الردهات والشرفات والنسقف العالية، تلك التي بنتها الشركة البلجيكية التي كانت تملك هذا الحي بأراضيه ومرافقه وخط المترو الشهير الذي كان يربط الحي بوسط المدينة التجارية عند ملتقى شارع فؤاد بشارع عماد الدين، كل هذا كان يجعل للحي مذاقا غريبا غير مصري، حتى تلك الفيللات التي بناها الأثرياء هناك، كانت تتناثر في تباعد يحيطها بوقار ذي طعم خاص...».

(رأفت الهجان، ج١، ص٢٤٤)

ويصف الراوي في الفصل الخامس من الرواية ذاتها الطريق بين ضاحية مصر الجديدة والقاهرة، وشريط (الترام الأبيض) الذي كان يربط بين ضاحية هليوبوليس بحي العباسية، ليقدم للمتلقي صورة مكانية للميدان وقتها، جاعلاً أمامه مشهدين للمكان، الأول ما قدمه النص في زمن الحكي، والآخر ما عليه في زمن المتلقي، وتكرر هذا الدور التاريخي في عدة نصوص بالرواية، كما في الفصل السادس الذي يصف ميدان الأزهار الذي يتوسط المسافة بين قصر النيل الذي يعرف الآن بميدان التحرير وبين ميدان قصر عابدين، وفي الفصل التاسع الذي يصف فيه أحد شوارع ميدان سانت فاتيما الشهير بمصر الجديدة.

ويأخذ مبنى المخابرات المصرية في أعمال الكاتب طبيعة خاصة في تقديمه، فدائماً ما يقترن تجسيده بأجواء مخيفة من الصمت والغموض، ومشاعر القلق والخوف تعكس معها الصورة الذهنية والنفسية المنطبعة عن هذا المكان لدى الجميع، فمع أول مشهد من رواية (سامية فهمي) يجسد الراوي تلك الحالة النفسية المرتبطة بهذا المكان، فقد أصيبت "سامية" بصدمة أشبه ما تكون بالشلل عندما علمت أن لديها موعداً في مبنى "المخابرات" في التاسعة صباحاً، بل إن شعورها بالقلق الممزوج بعدم الارتياح والخوف انتقل إلى سائق التاكسي الذي استوقفته:

« - المخابرات من فضلك يا أسطى!

رماها سائق التاكسي بنظرة هي مزيج من الغضب والدهشة والاحتجاج.. ولم تأبه لنظراته، دلفت إلى التاكسي وكانت تعلم أنها وضعت الرجل في موقف لا يستطيع التراجع عنه.. اندفعت السيارة تخترق شوارع حي جاردن سيتي في سرعة عصبية.. تتمم الرجل بصوت مسموع وهو يزفر:

- يا فتاح يا عليم يا رزاق يا كريم

- معلش، حقلك عليّ

هكذا قالت معذرة فرماها الرجل، في مرآة السيارة المعلقة أمامه، بنظرة تحمل ألف سؤال، لكنها لزمت الصمت، وكأنها تعذره..».

(سامية فهمي، جـ ١، ص ٩)

فمجرد الاقتراب من هذا المكان الغامض المحاط بأسوار من الصمت يثير حالة من القلق، عمقتها لغة الراوي في تجسيد هذا الحيز المكاني:

«لم يكن به سوى هذا المبنى الهائل المحاط بأسوار شددت عليها الحراسة ليلاً ونهاراً، وكان هذا المبنى يبدو من خلف الأسوار كالشبح الجاثم في صمت، يحيط به الظلام كثيفاً، إلا من أضواء خافتة كانت تحاول النفاذ من بضع نوافذ متناثرة هنا وهناك، يخفيها خلف الزجاج ذلك اللون الأزرق الذي طلي به منذ حرب يونيو عام ١٩٦٧، أي منذ ما يقرب من ثلاث سنوات.. كان هذا المبنى هو مبنى المخابرات العامة المصرية».

(الحفار، ص٢٣)

ولم يقف الراوي في تقديم هذا المبنى عند الهيكل الخارجي الذي يمكن لأي راء أن يطالعه بنفسه وأن يلمس ذاك "الشبح الجاثم في صمت"، دون الحاجة إلى تلك النصوص، ولكنه حرص على أن يأخذ المتلقي في بعض النصوص إلى داخل هذا المكان الغامض بممراته، وجدرانه، وغرفته، وأثاث مكاتبه... إلخ^(١)، لينقل إليه ملامح من هذا المبنى المرتبط لديه بعوالم أسطورية، وهي مشاهد تضيء على أعمال الكاتب مزيداً من خصوصية مكنته دون غيره من التجسيد الواقعي لبعض ملامح هذا المكان الغامض من الداخل.

ولكن اللافت هو اهتمام الراوي برصد أثر هذا المكان في نفسية الشخصية أكثر من رصد مكوناته المحسوسة، فرغم أن "سامية فهمي" هي التي قررت الذهاب إلى جهاز المخابرات طواعية، ورغم أن "ماهر عبد

(١) يمكن الرجوع إلى بعض هذه المقاطع الوصفية في: (رأفت الهجان، ج٣، ص٨٨٤)، (سامية فهمي، ص١٨)، (دموع في عيون وقحة، ص٢٢٤).

الحמיד" الذي ينتمي إلى القوات المسلحة هو أيضًا من قرر- في "وسقط القناع عن الغريب"- الذهاب إليه طواعية، كان هذا الإحساس بالقلق والتوتر لازمة ارتبطت بنظرتها إلى هذا المكان كغيرهما من العامة، بل إن هذه الأحاسيس ذاتها عاشها الهجان في أول زيارة له رغم علاقته بالجهاز وتعاونيه معه لفترة طويلة، وبطبيعة الحال تزداد تلك الأحاسيس داخل هذا المبنى المحاط بالسرية والغموض، فيصور لنا الراوي ملامح من تلك الحالة الشعورية القائمة التي عاشها الهجان داخل المبنى:

كان الجو العام مثيرًا للاكتئاب، بدا له المبنى لحظة دخوله خاليًا تمامًا من الحياة، لم يكن هناك بشر سوى هؤلاء الذين استقبلوه.. غادر المصعد فلماذا به يسير في ممر ضيق عاري الجدران ذي لون بلا معنى، وكان الممر أيضًا خاليًا والأبواب موصدة على صمت يخترق العظام".

(رأفت الهجان، ج ٣، ص ٨٨٥)

فالراوي يوظف المشهد المكاني في رصد المشهد النفسي، وهو ما نجده أيضًا في مقطع وصفي يجسد أجواء الرعب والخوف التي تملك "الشوان" الذي دخل إلى مكان مظلم في هذا المبنى. يزيده الصمت المطبق وحشة:

"في تلك اللحظات كان الشوان يشعر بالندم الشديد، كان خائفًا، ربما لأن هؤلاء الناس لغة خاصة، غير أنه كان واثقًا من حركة شفتي الحارس وهو يتحدث في التليفون، إنه كان يتحدث العربية فكيف لم يسمع.. خرج من الغرفة خلف الحارس الآخر واخترق حديقة.. الحديقة بها زهور.. هم بتوع المخبرات بيعرفوا الورد؟ هكذا تساءل بينه وبين نفسه! في ممر وسط الحديقة

سار، كان ثمة باب كبير أمام عينيه وكانت الخطوات تسير به نحو الباب لكنه فجأة انثنى خلف مرشده فإذا هو يخترق بابًا بدا وكأنه انفتح في الحائط فجأة.. سار في دهليز نصف معتم وكان الجو في الدهليز رطبًا.. لا أحد لا أحد هناك على الإطلاق، لا أحد ولا شيء سوى وقع الأقدام فوق أرض نظيفة، دار حول سلم صغير وراح يستعيد ما سوف يقوله..».

(دموع في عيون وقعة، ص ٢٢٢)

يجسد وصف المكان الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية داخل هذا المكان المليء بمشاعر الدهشة والتوجس والخوف، حتى لغته التي يعيها قد أفقدته تلك الحالة النفسية المضطربة القدرة على أن يسمعها، وألقت في ذاته دهشة بأن يرى داخل هذا المكان حديقة بها زهور.. فكيف يعرف من في هذا المكان الغامض الموحش الورد؟!

ولأن الأشياء تأخذ في الإحساس النفسي بها أشياء غير التي تعرفها الشخصية، كانت مشاعر الخوف والقلق التي سكنت سامية فهمي وهي داخل مبنى المخبرات بممراته الضيقة، وصمته الموحش، وهدوئه المخيف سببًا في أن ترى في هذا الباب الذي تعرفه ويعرفه غيرها شيئًا مختلفًا عن الواقع:

«اخترقت ممرًا يؤدي إلى مبنى جانبي.. كان الحارس يسير أمامها فأعطاه الفرصة كي تلتفت هنا وهناك.. هذا إذن هو جهاز المخبرات المصري.. يبدو لها الأمر وكأنها في حلم، ثمة سيارة هنا وسيارة هناك ولكن لا أحد على الإطلاق، لا إنس ولا جان، لا شيء سوى خطوات ذلك الحارس الذي يلتفت نحوها بين الحين والحين مرددًا في حفاوة: "اتفضلي سيادتك"..».

حتى وجدت نفسها أمام باب غريب.. هو باب من تلك الأبواب التي تعرفها جيداً، لكن إحساسها جعلها توقن أنه ليس باباً.. راحت تردع نفسها بعنف فيها هو الخوف يغزوها مرة أخرى».

(سامية فهمي. ج ١ ص ١١٨)

فطبيعة المكان تلقي بظلال نفسية على نظرة الشخصية إلى مكوناته المحسوسة من أشكال وألوان وظلال وغيرها، بحيث تشكل بُعداً فنياً في وظيفة المكان، يتجاوز مجرد وصف المشهد المكاني، «فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو كوسيط يوظف الأحداث»^(١).

والراوي في تشكيل مكانه الروائي لم يكن ينطلق من الخيال ليضعنا في هذا العالم، وإنما اعتمد على لغة تستمد مكوناتها من الواقع، بدءاً من الأسماء الحقيقية للبلدان والشوارع والميادين، وانتهاءً بالمكونات الحسية الدقيقة في بعض المشاهد المكانية، لأن مهارة الكاتب الفنية في مثل هذه الأعمال تعتمد على مدى قدرته على إثارة خيال المتلقي للدخول به إلى عالم يقارب بقدر الإمكان هذا الواقع المنقول؛ ليمنحه شعوراً صادقاً بمعايشة هذا العالم بعناصره المختلفة؛ لأننا نعلم منذ عتبات النص الأولى التي يشير إليها الغلاف أن هذا النص بكل عناصره ينتمي إلى الواقع.

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ٧١.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

١ - إلهامي راشد:

- الشعبان، إلهامي راشد، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط ١٣٠١٣ م.

٢ - صالح مرسى:

- الحفار، صالح مرسى، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩١ م.

- دموع في عيون وقحة، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩٣ م.

- رأفت الهجان: كنت جاسوساً في إسرائيل، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٨.

- سامية فهمي: أعنف صراع بين العاطفة والواجب، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩١ م.

- الصعود إلى الهاوية، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٦ م.

- الصعود إلى الهاوية، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩١ م.

٣- فؤاد حسين:

- جاسوس من الصرب، فؤاد حسين، دار هاتيه للنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.

- الخيانة الهادئة، فؤاد حسين، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤- ماهر عبد الحميد:

- قصتي مع الجاسوس: أول عملية مخبرانية مصرية تنشر تفاصيلها كاملة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.

٥- نبيل فاروق:

- الاختفاء الغامض، د. نبيل فاروق، سلسلة رجل المستحيل، العدد (١)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦م.

- أوراق بطل، د. نبيل فاروق، سلسلة كوكتيل ٢٠٠٠، العدد (٢٥)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

- الوداع، د. نبيل فاروق، سلسلة رجل المستحيل، العدد (١٦٠)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م.

ثانياً: المراجع

- ١- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد المورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ط١، ١٩٨٢م.
- ٢- الاتجاه القومي في الرواية، د. مصطفى عبد الغني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد (188)، أغسطس، ١٩٩٤م.
- ٣- بانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.
- ٤- بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ٥- بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، د. محمد السيد إسماعيل، كتاب الاتحاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠م.
- ٦- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- ٧- تحليل الاجتماعي للأدب، السيد يس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٨- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨)، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢م.

- ٩- الثورة والإحباط: مذكرات الأدباء وأساتذة الأدب، د. محمد الجوادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥ م.
- ١٠- جاسوس في القاهرة: الحرب الخفية قصة العلماء الألمان في مصر، محمود مراد. توزيع الأهرام، القاهرة، ط١، ١٩٨٩ م.
- ١١- جماليات النص السردي: رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب، د. عادل نيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٥ م.
- ١٢- دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤ م.
- ١٣- الراوي: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦ م.
- ١٤- رجل المستحيل وأنا، د. نبيل فاروق، دار ليلي، القاهرة، ٢٠٠٧ م.
- ١٥- رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، محمود قاسم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠ م.
- ١٦- الرواية العربية: بيليو جرافيا ومدخل نقدي ١٨٦٥-١٩٩٥، د. حمدي السكوت، قسم النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، ٢٠٠٠ م.
- ١٧- الرواية العربية في رحلة العذاب، غالي شكري، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧١ م.

- ١٨- الرواية العربية ورهان التجديد، د. محمد برادة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار (٤٩)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط١، ٢٠١١م.
- ١٩- السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجًا، د. عبد الرحيم الكردي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
- ٢٠- السينما في الوطن العربي، جان الكسان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٥١)، مارس ١٩٨٢م.
- ٢١- الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق، حمدي حسين، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨م.
- ٢٢- الشخصية المصرية في مسرح رشاد رشدي، د. مصطفى علي عمر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.
- ٢٣- الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، د. رشاد عبد الله الشامي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٠٢)، يونيو، ١٩٨٦م.
- ٢٤- عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية، د. عزوز علي إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م.
- ٢٥- علم المعاني، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٦- عين النقد على الرواية الجديدة، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٧- في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٢٤٠)، ديسمبر، ١٩٩٨م.

٢٨- قاموس الأدب العربي الحديث، إعداد وتحرير د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٩م.

٢٩- القاموس السياسي، أحمد عطية الله، دار النهضة العربية، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٨م.

٣٠- الكلمة والصورة: دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون، د. عبد القادر القط، سلسلة النقد الأدبي، المركز القومي للآداب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٨٩م.

٣١- لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بالتصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ٣، ١٩٩٩م.

٣٢- المتخيل السردى: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٠م.

٣٣- مشاوير العمر: أسرار وخفايا ٧٠ عامًا من عمر مصر في الحرب والمخابرات والسياسة، كمال حسن علي، دار الشروق، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٤م.

٣٤- معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

٣٥- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف الزيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

٣٦- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠م.

٣٧- موسوعة الأمن والاستخبارات في العالم: الوطن العربي والموساد، د. صالح زهر الدين، المركز الثقافي اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٨- نساء في قطار الجاسوسية، صالح مرسي، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩٠م.

٣٩- نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، د. السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٠- النماذج البشرية في أدب ثروت أباطة، د. عبد العزيز شرف، كتاب التعاون، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.

٤١- هم وأنا، صالح مرسي، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

ثالثاً: الدوريات:

- ١- اتجاهات الرواية المصرية بعد الثورة، صبري حافظ، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (١٠٣)، يوليو ١٩٦٥ م.
- ٢- أدب البوليس والجوايسيس: البحث عن الذات في عالم الجوايسيس، فؤاد كامل، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثامنة والتسعون، العدد (٧)، يوليو، ١٩٩١ م.
- ٣- أدب الجاسوسية: جون لوكاريه وتحول جديد، أماني عبد الحميد، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العام التاسع بعد المائة، العدد (٢)، فبراير، ٢٠٠١ م.
- ٤- بيليو جرافيا صالح مرسى رائد أدب الجاسوسية، إناس علي أحمد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف - خريف ٢٠٠٩ م.
- ٥- بعد أربعة أيام من ثورته، صالح مرسى، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد (١١)، السنة الثامنة والسبعون، نوفمبر، ١٩٧٠ م.
- ٦- بيان المخبرات العامة، حلمي النمنم، المصري اليوم، مؤسسة المصري للصحافة والطباعة والنشر، السنة الثامنة، العدد (٢٨٦٦)، الأربعاء ١٨/٤/٢٠١٢ م.
- ٧- تجسيد الوهم: دراسة سيكلوجية للشخصية الإسرائيلية، قدري حنفي، مركز الدراسات الفلسطينية، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧١ م.

٨- التخيل ولغة التشويق: مقارنة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، شعيب حليفي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف - خريف ٢٠٠٩ م.

٩- تزيف الواقع في أدب الجاسوسية، صالح مرسى، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الخامسة والتسعون، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٧ م.

١٠- الحفار وإمكانات روائية جديدة، د. أمين العيوطي، الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (٦)، يونيو، ١٩٨٦ م.

١١- الخصوصية اليهودية: نموذج تفسيري وتصنيفي جديد، عبد الوهاب محمد المسيري، مجلة إبداع، القاهرة، العدد الثالث، مارس، ١٩٩٥ م.

١٢- الرواية البوليسية، عبد الرحمن فهمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير - فبراير - مارس، ١٩٨٢ م.

١٣- رواية التجسس نوع أدبي جديد، د. الطاهر أحمد مكى، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، السنة الرابعة والتسعون، العدد (٨)، ١٩٨٧ م.

١٤- الشخصية اليهودية في الأدب السوفيتي، حسين أحمد أمين، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٥ م.

١٥- الشخصية اليهودية في الرواية الصهيونية المعاصرة، غسان كنفاني، مجلة الآداب، بيروت، السنة الحادية عشرة، العدد (٣)، مارس ١٩٦٣ م.

١٦- الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية، د. أحمد أبو مطر، مجلة الأقلام، العراق، العدد الثاني، فبراير، ١٩٧٩ م.

١٧- صالح مرسي: الصحف اليهودية رشحتني لجائزة نوبل في الخيال، أجرى الحوار: انتصار دردير، مجلة الكواكب، تصدر عن مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد (٢٠١٩)، ١٠ / ٤ / ١٩٩٠ م.

١٨- صالح مرسي لماذا تجاهله النقد؟، تحقيق: مصطفى عبد الله، عمرو الديب، صحيفة الأخبار، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، السنة الرابعة والأربعون، العدد (١٣٨٢٢)، ٢١ / ٨ / ١٩٩٦ م.

١٩- صور من الشخصيات اليهودية في الرواية الشامية المعاصرة، د. إبراهيم الفيومي، مجلة المعرفة، سوريا، السنة الثانية والعشرون، العدد (٢٥٧)، يوليو، ١٩٨٣ م.

٢٠- ضجة إعلامية داخل إسرائيل حول كتاب "رأفت الهجان"، جريدة الشرق الأوسط، العدد (٣٣٧٢) السنة العاشرة، الأحد ٢١ / ٨ / ١٩٨٨ م.

٢١- عالم من زجاج، صالح مرسي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (١١)، نوفمبر، ١٩٨٥ م.

٢٢- عن صالح مرسي وجمهورية: أبدًا لم يكن النقد ضروريًا، د. خليل فاضل، أخبار الأدب، دار أخبار اليوم، القاهرة، العدد (١٦٥)، ٨ / ٩ / ١٩٩٦ م.

٢٣- هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسي تجاهله النقاد حيًا وجاملوه ميتًا، حلمي النمنم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف - خريف ٢٠٠٩ م.

٢٤- وداعًا صالح مرسي: الكاتب كالبحر.. كلاهما لا يموت، محمود قاسم، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العام الخامس بعد المائة، العدد (٩)، سبتمبر، ١٩٩٦ م.

٢٥- ورست السفينة في مرفئها الأخير: الموت يمنع صالح مرسي من تلبية نداء النورس، تحقيق: إيهاب الحضري، أخبار الأدب، دار أخبار اليوم، القاهرة، العدد (١٦٣)، ٢٥ / ٨ / ١٩٩٦ م.

